

CARNEGIE INSTITUTE
OF TECHNOLOGY



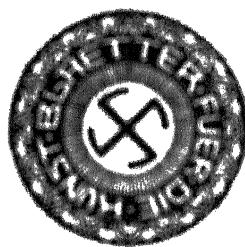
THE LIBRARY

SIEBENTE UNVERANDERTE AUFLAGE
VIERZEHNTES-SECHZEHNTES TAUSEN

GOETHE

VON

FRIEDRICH GUNDOLF



1 9 2 0

BEI GEORG BONDI IN BERLIN

MAX SCHMID PUBLISHER
BERLIN

DRUCK VON HESSE UND BECKER LEI
COPYRIGHT 1916 BY GEORG BONDI BER

FINE VON KAHLER GEWIDMET

CARNEGIE INSTITUTE
OF TECHNOLOGY LIBRARY

INHALT

EINLEITUNG	1
ERSTER TEIL: SEIN UND WERDEN	
ANFÄNGE	31
ERSTE BILDUNGSMÄCHTE	49
LEIPZIG	53
STRASSBURG	57
HERDER	58
SHAKESPEARE	94
NEUE LYRIK	98
TITANISMUS	106
FAUST	129
HUMOR UND SATIRE	131
WERTHEIMER	167
EGMONT	184
THEI	197
GESELLIGKEIT UND FREUNDSCHAFT	207
PHYSIOGNOMIK	223
WEIMAR	234
GESELLSCHAFT	237
LANDSCHAFT	243
ZWEITER TEIL: BILDUNG	
VORSTUDIEN UND ÜBERGANGE ZU HAHN	251
KARL AUGUST	255
ANFÄNGE DER WISSENSCHAFT	261
CHARLOTTE VON STEIN	272
RENSUMIERENDE LYRIK	283
HUMANITÄT	295
PHIGENII	304
LEPENOW	319
TASSO	323
WILHELM MEISTERS THEATRALISCHE SENDUNG	335
HAHN	362
NATURE	376
KULTUR	381

KUNST
ABENTEUER UND BEKANNSCHAFFEN
DICHTUNG
GESCHICHTE UND POLITIK
MATHEMATIK
ROCKEHEIM
CHRISTIANE
ELEGIEN
EPIGRAMME UND EPISTELN
KLASSIZISMUS UND RATIONALISMUS
THEATER
DIE REVOLUTION
SCHILLER
GESELLSCHAFTSKRITIK
THEORIE UND SCHAFFEN
HERMANN UND DOKOTHEA
DIE GROSSEN BALLADEN
WILHELM MEISTERS LEHRAHRE

DRITTER TEIL: ENTSAGUNG UND VOLLENDUNG

DER ALTE GOTHE
NAPOLEON
BETTINA
BEETHOVEN
DIE WAHLVERWANDTSCHAFFEN
SONALLE
PANDORA
DICHTUNG UND WAHRHEIT
HISTORISCHE UND BIOGRAPHISCHE WERKE
WESTOSTLICHER DIVAN
ALTERSLYRIK
WELLLITERATUR
MARIENBADER EITGIE
WILHELM MEISTERS WANDERJAHRE
NOVELLE
ECKERMANN
PAUSI II

REGISTER

EINLEITUNG

Das nachfolgende Buch ist betitelt »Goethes«, ohne weiteren Zusatz. Es ist daraus schon zu entnehmen worauf es wesentlich ankommt: auf die Darstellung von Goethes gesamter Gestalt, der größten Einheit wovon deutscher Geist sich verkörpert hat. Die bloße Biographie hätte es nur zu tun mit einer Bewegung, einem Ablauf, falls sie nicht etwa gar, wie es gewöhnlich geschieht, ein bloßer Nacheinander von einzelnen Fakten gäbe; jedenfalls ist der Schwerpunkt einer Goethebiographie nicht seine Form, sondern seine Entwicklung, nicht was sich entwickelt, sondern wie sich entwickelt. Die Werke aber haben als abgelöste Gebilde ihre eigenen Formen, ihre eigenen Gesetze, sie haben keine darstellbare Entwicklung. Was man meint Entstehungsgeschichte eines Werkes nennt, ist etwas völlig anderes als Entwicklung. Was wir an Werken fassen und geschichtlich darstellen können ist ein Machen, ein Hervortreten, nicht das Werden eines Gebildes — wir müssen uns bei den Werken an das hielten. Nur der Mensch selbst, die menschliche Gestalt ist um zugleich als Werden und als Sein, als geprägte Form und als lebendige Entwicklung fassbar, denn der geistige, vor allem der schöpferische Mensch tut und erledigt nichts, bewegt und entwickelt nichts — was nicht ein Bild von ihm mache, was nicht seine Gestalt ewig festlege, und er hinterläßt kein Gebild, kein Werk, kein Bild vom sich worn nicht seine Lebensbewegung fühlbar und wirksam wäre. Für den Biographen und die Werke Zeugnisse einer Abläufe, Mittel zu seiner Erkenntnis, für den Ästhetiker ist das Leben Stoff zum Aufbau der Werke, für den Betrachter der Gestalt und Leben und Werk nur die verschiedenen Attribute einer und derselben Substanz, einer geistig leiblichen Einheit, die zugleich als Bewegung und als Form erscheint.

Für diese Betrachtungsart gibt es nicht ein Vorher und ein Nachher zwischen Erfahrung und Werk. Sie fragt nicht doppelt: »Was hat der so und so beschaffene Mensch erstens erlebt und zweitens daraus gemacht?« Man kann zweitens die Dinge so annehmen, und muß es sogar, sobald man die Kunst als eine individuelle, willkürliche Beschaffigung betrachtet, als einen Gegenstand menschlicher Betätigung. Wenn aber die Kunst nicht Gegenstand, Folge oder Zweck menschlichen Daseins bedeutet, sondern einen ursprünglichen Zustand des Menschenkunst, der wird auch in den Werken der großen Künstler nicht die Ausdrückungen, die Abbildungen, die Erläuterungen ihres Lebens seien, sondern den Ausdruck, die Gestalt, die Form ihrer Leidenschaftseltern, d. h. also nicht etwa das diesem Leben folgt,

sondern etwas das in und mit und über ihm ist, ja was dies Leben ist. Die Werke sind dann nicht die Zeichen welche ein Leben bedeuten, sondern die Körper welche es enthalten. Der Künstler ausdrückt nur fern er sich im Kunstwerk ausdrückt.

Man hatte also kein wissenschaftliches Recht das Leben der großen Künstler außerhalb ihrer Kunst zu ettoschen? Nun, man hat gar keine Möglichkeit es zu tun! Denn das was man gemeinhin das Leben eines Künstlers nennt, oder neuerdings das Leben, ist bereits von vornherein eingetaucht in seine Kunst, ist dieselbe Leib und dieselbe Kraft wie das Werk. Der nichtkünstlerische Mensch glaubt, der Künstler, der Dichter erlebe ungefähr dasselbe wie er und auf dieselbe Art, vielleicht ein bisschen abenteuerlicher oder fremdländiger, nur habe er außerdem als ein zufälliges Akcident die Gabe diese Freudenisse in Bildern, Gedichten, Musik herzustellen zu können, das sogenannte „Talent“. Das gilt auch für die überwältigende Mehrzahl der Hersteller von Bildern, Gedichten, Novellen, Stücken — es gilt nicht für den wirklichen Künstler, den wirklichen Dichter alle hundert Jahre einmal auftritt. Dieser erlebt schon in einer so anderen Sphäre und in einer so völlig anderen Form als der unkunstliche Mensch (in unserer Welt also, als der Bürger aller Stande) daß sein Leben und der Ausdruck seines Lebens (beides ist wesentlich einer) von dem verstanden werden kann, auch wo er ihn überwältigt und beeindruckt durch seine größere Wirklichkeit. Es ist einer der Unterschiede zw. Dichtkunst und Literatur, daß jene Ausdruck einer eigenen, von der zeitigen Welt unabhängigen Wirklichkeit, diese Abbild, Nachbildung einer zeitigen Wirklichkeit ist, einerlei ob ein naturalistischer, romantischer idealisierendes Abbild. Da der Banane nur eine Wirklichkeit, keine erkennt, so meint er überall wo er Wirklichkeit spricht seine eigene zu erkennen, auch wenn er eine völlig andere ist. So hält er zum Beispiel Shakespeare für einen guten Schilderer der Wirklichkeit. Darauf beruht die ganze Theorie von der Kunst als Nachahmung oder die neuere Erfahrung. Kunst ist weder die Nachahmung eines Lebens noch die Erfahrung in ein Leben, sondern sie ist eine primäre Form des Lebens, daher ihre Gesetze weder von Religion, noch Moral, noch Wissenschaft noch Staat, anderen primären oder sekundären Lebensformen. Hauptkennen anderen Sinn hat der Satz: *Art pour Art*.

Goethe ist das größte verewigte Beispiel der modernen Welt, da bildnerische Kraft eines Menschen, mag sie als Instinkt oder als bewußte Wille wirken, den gesamten Umgang seines Leidens überlebt. Goethes Bildnerkraft hat alle seine zutreffenden Begegnisse im Schicksal

in ihm zugehörige, sinnvolle, notwendige Wendung seiner Lebensbewegung verwandelt... und eben diese Bildnerkraft hat alle seine Eigenschaften, alle von der Natur ihm als Rohstoff mitgegebenen Anlagen, in Kultur, in lebendige Bildung verwandelt, in Lebengestalt; seine Vitalität in Produktivität. Über Goethes Schicksal waltet das was er selbst das Dämonische genannt hat... das ist vielleicht von Gott aus gegeben oder gedeutet dasselbe was vom Menschen aus geschenkt eben jene heimlich bildende Gewalt ist, jene Bildnerkraft die eine Gestalt schafft und den Raum, das Gesetz für diese Gestalt dieser Raum und dies Gesetz; der Gestalt ist bei den größten Menschen nichts anderes als ihr Schicksal. Das Schicksal ist die Atmosphäre ihrer Natur, und die schöpferische Kraft des großen Menschen gehört deshalb nicht ihnen allein, ist nicht in ihnen beschlossen, sondern reicht über sie hinaus. Das Gefühl daß dem so sei, daß er selbst nur das Zentrum einer überpersönlichen Gewalt sei, Götter, der Schicksals oder der Natur, daß sein Wesen selbst nicht ein Schicksal habe, sondern ein Schicksal sei, all das drückt Goethe mit dem ahnungsvollen Wort vom Dämonischen aus (wie Casar von seinem Glück und Napoleon von seinem Stern spricht). Das Dämonische ist nicht eine von außen eingreitende Macht, es ist mit dem Charakter des Menschen un trennbar verknüpft, ähnlich wie der verwandte Begriff Gemic. Auch mit diesem Wort wird eine Begnadung durch irgendein Überpersönliches angedeutet, nur scheint das Dämonische nicht dem Schicksal anzugehören, d. h. dem was der Mensch erleidet und tut, und das Gemic mehr der Natur, dem was er lebt und ist. Aber je höher ein Mensch steht, desto weniger sind sein Schicksal und seine Natur zu trennen — das Schicksal gehört zum Charakter, wie ja auch der Charakter schon ein Schicksal ist, das unentzündbarste aller Schicksale.

So ist denn auch Goethes bildnerische Kraft und das Dämonische das über seinem Leben waltete un trennbar, es sind zwei Formen des einen Kralls (mag man sie nun seinem Glück oder seinem Charakter, seinem Schicksal oder seiner Natur zuschreiben) jener einen Kraft die aus seiner Zeit alle ihn Hemmende, Verkümmende ausschließt und wahrlich umbildete, daß aus freunden zu allen goethische Schicksale werden, und aus seinem Raum, seinem Wirkungskreis, alles Widergesetzige, Sterbliche, Unerne angeschied und wahrlich umbildete, so daß daraus Gestalt und Form wurde. Denn der Zufall ist für das Leben in der Zeit, was der Rohstoff für das Gestalten im Raum ist, das Fremde, Unnotwendige, Willkürliche, Unfeste und Unfeinmachende, was ausgeschieden, bewältigt, geformt, angeeignet, anverwandelt werden muß. Das Resultat das hervorgeht aus der Anwendung der Zufälle ist das Schicksal des Menschen — das Resultat das hervorgeht

aus der Anverwandlung des räumlichen Rohstoffes, wie ihn die Natur bietet, ist Gestalt oder Werk.

Wie nur große Menschen wirklich eine eigene Gestalt und ein eigenes Werk haben, so haben auch nur große Menschen ein eigenes Schicksal. Der gewöhnliche Mensch hat bloße Eigenschaften, Meinungen, Beschäftigungen und Erfahrungen die von außen bedingt, nicht von innen erbildet sind. Ebenso hat der gewöhnliche Mensch nur Zufall, Ereignisse, Begebenheiten von denen er sich treiben oder beeinflussen lässt. Je weiter die umbildende auswählende Kraft eines Menschen in das Haar des Zeit und des Raums hinausreicht, desto weniger ist in seinem Leben Zufall, desto weniger in seinem Werk Rohstoff, desto weniger in seiner Gestalt bloße vitale Privatengenschaft, desto schicksalhafter, desto produktiver, desto voraussichtlicher ist er. Das Zusammenstimmen dieser drei Falle, so daß sie nur einer sind — eigener Schicksal, eigene Schöpferkraft, eigene Gestalt — macht erst den klassisch großen Mann, sonst bleibt er bloße Aufnahmehilfe, bloße Leistung, bloßes Genie übrig, wo der Untergrund nicht zum Charakter, das Schicksal nicht zum Genie, das Werk nicht zum Leben gehört.

Goethe ist der einzige Deutsche der jene Harmonie völlig erreicht hat, er ist deshalb unser vorzugsweise klassischer Mensch. Darum ist bei ihm weniger als bei irgendinem anderen modernen Menschen nötig, seine Werke aus seinem Leben zu erklären, hinter seine Werke zu greifen, um sein Leben zu erfassen, denn sie selbst sind vom Leben. Was er als eine Mahnung für Naturforscher aufstellt, das gilt auch für den Künstler, das „Man suche ja nicht hinter den Phänomenen, sie selbst sind die Sache“. Und weil er das wußte, hat er vom Leben selber als Werk, vom Werk selber als Ausdruck seines Daseins, als Form seines Lebens dargestellt, einen eigenen Wesen als Gestalt zu fassen und zu verewigen gewußt. Aus der Lehre seiner Freunde selbst als Phänomen gegründet. Dieser Aufgriff ist es, der bedeutet Dichtung und Malerei. Und doch hat man es festgelegt, daß das Werk als die Begründung und Rechtfertigung für die eingeräumte Goethephilologie im Anspruch zu nehmen, für den engeren Teil der Goethephilologie welcher durch Aufzeigen von Modellen von Formen, also von Goethes Geschichtlicher Werke und Erlebnisse, haben kommen soll. Es ist diese Naturmanierhafte Begründung und Rechtfertigung, aber gerade auf Praktikung und Wahrheit dichten sich die Vertreter dieses Neustabes, nicht freudeten überhaupt nicht auf Goethes eigenen Vorgang bei der Praktikung, sonder eben und seines Werkes. Denn Praktikung und Malerei ist nicht als Praktikung für Goethes Leben, nicht als Komödie, das auf Goethes Leben angewandt wird, wenn man sich gewohnt hat es zu aufzufassen und zu verarbeiten, nicht wissen.

Enttäuschungen und sogar tonische Stoffbeutze oder stupider Entdecker jubel über Goethes „Irrtümer“ und „Falschungen“ nicht ausbleiben. Dichtung und Wahrheit gibt Goethes Leben nicht als Stoff seines Werks, sondern als eine selbstgenugsame Form. Darum gibt es zwar von Goethes Leben, welches zugleich Gestalt und Produktivität war, eine klarere Auseinandersetzung als alle Kommentare zusammen, aber keine Erklärung. Denn eine Auseinandersetzung ist keine Erklärung, wie ein Wesen nie sein Begriff ist.

Goethes Werke über sein Leben sind selber Formen dieses Lebens, sie treten nicht daraus heraus. Es gibt uns immer nur verschiedene Sprach- und Denkstufen desselben Lebens, und zwischen seiner Produktivität und seiner Betrachtung, seiner Erfahrung und seiner Denkart sind nur Intensitäts-, aber keine Artunterschiede.

Um seine Selbstzeugnisse als Erklärungsmittel zu benutzen, müßten wir sie selber wieder erklären und so in infinitum. Was uns seine Selbstzeugnisse, von unwillkürlichen Gesprächen und Briefen angefangen bis hinauf zu dem bewußtesten Uniformen seines Lebens in Dichtung und Wahrheit bieten können ist immer nur Auseinandersetzung, nie Analyse dieses Daseins. Wir haben es bei ihm immer mit Sachen von Goethe, nicht mit Sachen über Goethe zu tun. Wir haben es immer mit denselben bildnerischen Kraft zu tun, ob er nun aus seinem Leben heraus Sprache formt, oder von außen her über sein Leben berichtet, sein Leben äußert sich immer als formendes, ob er es nun als Stoff unmittelbar aus seiner Gegenwart gestaltet, oder als ein vergangener, bereits geformtes gedanklich spiegelt.

Wenn wir nun einen Wesenunterschied zwischen Goethes Leben und Goethes Produktion nicht anerkennen mögen, und bei ihm nicht nur den Zusammenhang zwischen Leben und Dichten betonen, sondern die Einheit bedenken, die wir ja nur hinterher begrifflich trennen, so werden wir freilich zugeben daß sein Leben und sein Dichten in den manierhaftigsten Stufen und Graden waltet, und daß zwar in allem was von ihm ausgegangen ist die nämliche geprägte Form die lebend sich entwickelt wahrscheinlich ist, aber keineswegs überall in der gleichen Stärke, keineswegs überall mit der gleichen Dichte und Deutlichkeit, oder der gleichen annähernd fassbaren, sinnbildlichen Gewalt.

Wir müssen die Punkte fassen wo Goethe am meisten seine Freiheit gibt, und wir sollen, eh wir darüber urteilen können wo er das tut, eh wir waffen und wertern können an den unermüdlichen Schichtungen seines Schaffens, zunächst selber einen festen Punkt außerhalb seines Werkes haben, der es uns gestattet sein Werk als ein Ganzen, eben als einen Goethe zu überdrücken. Man muß Goethe als ein Ganzen erlebt haben, eh man

es wagen daß seine einzelnen Leistungen einzutheilen, zu deuten, zu benutzen als Formen seines Lebens. Ich werde mich damit ausdrücken gegen den psychologischen Relativismus der in jede Auffassung hineinreichen versucht und sie als psychologischer Beobachtung aufzuteilen verführt durch Goethes eigener Wort, daß seine Werke Reichten. Goethe hatte das Recht seine Werke so zu empfinden, denn er liebte ihnen und löste die Fülle die ihn bedrangte zu seiner Freuden sprachliche Gebilde von sich ab. Wenn er sie „Reichten“ nannte, so erriet damit nicht das Wesen der Werke, nicht ihren Gehalt aus, sondern sein Verhältnis zu ihnen, unter dem Gesichtspunkt eines ganz bestimmten Lebens, das die Produktion ihm verschaffte, nämlich der Gefühl erleichterung. Reichten ist ein Akt, kein Gehalt, und von seinem so als einem Akt allein sprach er, ohne damit über das Leben hinaus zu was auszusagen um dementswollen er Reichten. Keinerfalls haben wir Recht die Goethischen Werke unter dem Gesichtspunkt des Menschenwerten. Das „Reichten“ verhält sich zum Werk, wie das Giebene Kind. Wenn Psychologie Seelenkunde heißen soll, so kann sie für Historiker keinen anderen Sinn haben als aus dem was uns in der Geschichte allein gegeben wird, aus Person, Gebarte, Gebild. Wir dann verkörperte Seele, das heißt die geheimne, unerklärbare, wirkende einheitliche Kraft wieder zu verschaffen, in unserer Sprache zu setzen. Das geschieht nun und nimmt, indem wir hinter die Ueberge setzt der Alte hinter den Spiegel, oder sie verschlagen, denn der Leib ist Seele. Es geschieht dann und dadurch daß wir mit den Begriffserklärungen welche unsere eigenen geistigen Erkenntnisse geworden im lebniß des Ueberge sind ausgebildet haben, was gefunden ist. Aber was Wissen verwandelt war und dort als Werk, als stofflich gestalteter Leib greift, daß wir als Bildung, als Fundstück auftingen war als künstlerischer Ausdruck gegeben ist.

Dies gilt selbst den Gebilden der Sprache gegenüber, denn die Sprache ist nicht nur das Arsenal der Begriffe und Gedanken, sie ist auch die der Laute und Rhythmen, also eine unmittelbare Natur, die geistige Denken und dem Leben, dem Geist und der Natur zugleich ist. Sie ist Kunstmateriel allerdings von dem Materiel des anderen Künste, die unterscheiden daß nur sie dem Menschen allein angehört. Manches ist Farben und außermenschlich, die Dichtersprache ist menschlich, jeder menschliche Geist als Kunstmateriel. Dem Dichter Sprache gegenüber steht wir insbesondere die Aufgabe seine in Sprachformen geprägten Denkform zu erhalten. Die Aufgabe des Bildungsbestrebens ist es,

Obersetzers verwandt, nicht der des Grammatikers, wenn er auch die des Grammatikers beherrschen muß. Er muß eine lebendig bewegte Urform mühsam und gewissenhaft, mit aller Kenntnis jedes Sinns und jedes Gewichts nachbilden in einem anderen ihm angebotenen Material. Das Material des Schöpfers ist das Leben in irgendeinem seiner Urstoffe, Sprache, Klang, Farbe, das Material des Historikers ist das Denken, und die Aufgabe des Literatuhistorikers ist deswegen, wenn nicht schwieriger, so doch heikler, weil scheinbar sein Material und das Material des Schöpfers mit denen er zu tun hat dasselbe ist: die Sprache.

Aber nur schematisch: der Literatuhistoriker hat als Sprachbegriff zu deuten was Goethe als Sprachgebild gibt. Das schließt einen sehr hohen Anspruch in sich und eine sehr tiefe Resignation. Der Anspruch ist der, daß man überhaupt das Erlebnisse Goethe als eines Ganzen fähig sei und einen Sinn für Sprache als Gebild, als Dichtung habe, sonst bleibt man immer an analysierten oder psychologischen Einzelheiten hängen und hat nur Teile in der Hand. Die Resignation ist die, daß man niemals meinen darf mit einer begrifflichen Ordnung oder Deutung den lebendigen Goethe eingefangen oder eingereicht zu haben. Wenn wir unser Amt nicht mit der keuschnesten und beschiedensten Ehrfurcht betreiben, so ist es eine unantastende Toheit. Unsere Begriffe sind im besten Fall der farbige Abglanz an dem wir das Leben haben, unser armer Mittel uns selbst vor dem Großen zu behaupten, unser Belehr mittelbar uns anzueignen, was unmittelbar erlebt uns zerstören mußte.

Vergessen wir nie, daß all unsere Methoden nur Mittel sind und daß auch in der Literaturgeschichte das Beste die Ehrfurcht und der Enthusiasmus bleiben den sie erweckt. Hüten wir uns vor dem Dunkel zu meinen, mit dem Verstehen, der Kennerchaft und dem Beherrschnen der Methode an sich sei schon viel erreicht, man habe dann den Dichter in der Tasche, sei gewissermaßen Herr über ihn, oder es sei nur Material für unsere Forschung. Das kleinste Meistergebild ist immer unendlich mehr als der weiteste Traktat darüber. Was die Brücke zwischen uns und dem Genius schlägt ist die ehrfurchtige Liebe die uns treibt uns in seine Äußerungen mit Fleiß, Ernst und Gewissen zu senken, nicht die Gleichheit die auf beruflichen oder anderen Zwecken uns veranlaßt uns mit ihm auf Grund vorgegebener Methoden oder Kenntnisse zu befassen.

Ich will nicht der schongerätigen Schriftsteller das Wort reden, die Kraft, Heit und Reinlichkeit ist selbstverständliche Voraussetzung jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk des Genius, sie vor allem ist das Siegel einer ersten Erlingabe an ihn, aber die Methode darf nie Selbst-

zweck werden, und philologische Kritik nie übergreifen von der Anwendung der Papiere und Drucke zum Gebild und Geist selbst. So frei wie die Freiheit des Blicks für die Erhabenste ist die Phantasie dem Gestalteten, und wir sollen uns durch keine noch so großen künstlichen und philologischen Fertigkeiten entreden lassen, wir können das Wesen eines Dichters nicht erhaben als unsere eigene Erfahrung, d. h. zuletzt Liebhaberkeit hergibt. Fragen wir uns von Zeit zu Zeit um erforschen wir des Dichters Werk, aus äußerem Zufall oder aus inneren Bedürfnis? so werden wir uns auch über die Grenzen unserer Erfahrung, d. h. über die richtige Methode klar.

Daran zu erinnern ist vielleicht bei Goethe, der wohl jedem eigentlich bedeutet, nicht so dinglich als bei manchem Dinger, aber nicht zuletzt z. B. Hölderlin — große Dichter und keine Versuchskaninchen für wissenschaftliche Zufalls-experimente. Und wenn Wissen, hat denn Erfahrung erkenntnis entstellt, so ist doch auch der Druck nach Erkenntnis nicht aussitzunglos, sondern er entstellt von Fall zu Fall einen bestimmen Erfahrung primärer oder sekundärer Art. Schon um der Menschheit selbst, gerade um der Praktik und Reinlichkeit willen muß man hier, eh man die Hebel der Erkenntnis in Bewegung setzt, auch drageches Erfahrung unser Erkennen in Bewegung setzt. Auch deshalb war keine Einzelauflistung Goethes der richtig urteilen können, der ein Gesamtbild in der Seele trug. Nur ein solcher hat die erforderliche Keit überhaupt ein unbeschreibbares Material, wie es in Goethe's ganzen Werken angehäuft ist, zu richten und zur Herausarbeitung seiner Gedanken. Wie den Wert und das Wesen Goethes in seiner Vitalität seiner puren Fülle nicht der wird ihm dort am leichtesten aufsuchen diese Fülle am meisten als Kohlenstoff empfunden, in den unwillkürlichen Auseinandersetzungen, in Gesprächen und Briefen. Wenn seine Gestalt vor all Gestalt, sein Werk als der größte Bildner- und Bildungs-komplex dieser Zeit weltgeschichtlich ist der wird die Menge Goethes in den Bildern finden die am dichtesten, am konzentriertesten seine Bildwerke korpern, in seinen eigentlich klassischen Gebilden.

Wir bekennen, daß wir selbst die Vitalität dort am starksten und ihre Macht zum Formen am stärksten ist, daß wir Lebensstoff als Medium als Lebenskraft ehren und Kraft vor allem als Gestaltung. Goethe wollte Gestalter sein, und gab nichts auf das bloße Ausdrücken dichten Kohlenstoffes.

Aus einer großen Natur schone Kultur (Bildung) zu werden, das ist Goethes Instinkt, dann sein bewußter Streben, dann seine Leistung gewesen.

selbst in den scheinbar unwillkürlichesten Ausbrüchen seines Sturms und Drangs, in allem was er brausend hinwarf oder spielerisch fallen ließ, in seiner garenden Dummheit selbst schon jener Bildnertrieb wirkt, jener Wille durch Ausstoßung oder Herbeiraffung gestalter und reiner zu werden, das unterscheidet ihn mehr noch als seine Gesamtheit von den Sturmern und Drängern. Es gibt keine Zeile von Goethe die nicht naher oder ferner, mittelbar oder unmittelbar, positiv oder negativ seiner Selbstgestaltung zu dienen hatte, die nicht Gestalt ware oder erstrebte. Und mit diesem Begriff von Goethe, als dem gestalterischen Deutschen schlechthin, dem einzigen Begriff unter den ich sein Gesamtcharakter zu bringen wußte, den einzigen der mir auf alle Seiten seiner Fähigkeit anwendbar erscheint, mit diesem Vorblatt versuche ich die Äußerungen seiner Existenz in Gruppen zu bringen und damit zugleich den Gruppen die Bedeutung zuzuweisen welche sie für uns als Zeugnisse von Goethes Leben, als Mittel zur Darstellung seiner Gestalt haben können.

* * *

Drei Hauptzonen Goethischer Äußerungen kreisen konzentrisch von außen nach innen für den Betrachter die Mitte seines Wesens ein, in verschiedenen Dichten der Gestaltung: seine Gespräche, seine Briefe und seine Werke.

Jede dieser Gruppen enthält wieder Unterzonen nach der Mitte hin. Alle drei Gruppen enthalten den gleichen Lebensstoff und die gleiche Lebensrichtung, aber in verschiedenen Intensitätgraden oder gewissermaßen Aggregatzuständen. Die Gespräche und das scheinbar Unmittelbare, vom Hörer oder Leser hier betrachtet, weil sie unsere unmittelbare Berührung mit der momentanen Oberfläche Goethes sind. Von Goethe aus geschenkt und nie aber die mittelbare, d. h. die bedingteste, die von seinem gestalterischen Zentrum am meisten entfernte, die von seinem bewußten ordnenden Willen am wenigsten abhängige seiner sämtlichen Äußerungsformen. (Ich will hierbei von der methodisch und quellenkritisch bedeutameren Nebenerwagung absehen, daß wir allerdings gar nicht Goethes unmittelbare Hörer, sondern nur die Leser seiner Hörer sind, also selbst hier auf eine vermittelnde, d. h. trübende Überlieferung angewiesen sind.) In den Gesprächen ist Goethe am wenigsten aktiv, also gestaltend, am meisten passiv, d. h. beeinflußt, am wenigsten formkraft, am meisten bloßer Lebensstoff, bloße Vitalität. Wenn es am meisten um Goethes Vitalität zu tun ist, der findet hier ihre vordeutende Quelle, ihren momentermanenten, d. h. oberflächlichsten Ausdruck. Das Gespräch wird mehr als

alle anderen Lebensäußerungen erzeugt recht eigentlich durch die aublickliche Verfassung des Redenden, durch jede noch so momentane Erwartung, in der die unberechenbarsten Elemente sich mischen.

Wir können bei Goethes Gesprächen indes wiederum zwei Gruppen unterscheiden, nach dem Maß der Bewußtheit womit er sie führt. Eine Gruppe der uns überlieferten Gespräche kommt aus einem Bedenken sich auszusprechen unter dem Drang des Moments und stammt stets aus seiner Jugendheit. Später ist die vom Kanzler Müller verfaßte Sammlung unser Hauptzeugnis für diese Art Gespräche. Die andere Gruppe, die weitaus überwiegende Zahl, umfaßt diejenigen Gesprächen, denen er seine Mitunterredner belebt oder eracht oder sein eigenes mehr oder minder bewußt in die Seele des Hörers prägt. Goethe lebt bei seinem entschiedenen Verantwortungsgefühl, durch den Menschen, ding an dem er sprach. Er achtete darauf, was der Hörer hörte und suchte bei langem Verkehr an ihm aufzuhören was das Naturbedeutig und fähig war. Wo er nichts aussuchten fand, raffte er dem anderen herauszuholen was ihm, Goethe, selbst zu neuen Kenntnisverhält und ihm den Einblick und Ausblick erweiterte.

Aber gerade durch diese Bedeutigkeit, durch die notwendig eine Beziehung und die Gespräche Goethes – seit et die unmittelbarsten, et die erwogensten – nur zufällige und momentane Zeugnisse der Goethewerken, auch wenn wir nicht dabei die bewußten und unbewußten Erinnerungen abziehen müßten welche durch die Überlieferung entstanden. Schon in Goethe selber waren, wenn nicht tatsächlich so doch einschinkende Faktoren die ihm den runden, freien Ausdruck seiner Weisheitsweiten, seines ethischeren Verantwortungsgefühls und des im wechselnde Kontakt mit dem Hörer.

Dazu kommt noch ein schon außerlich erkennbarer Teil, als die oberflächlichere, die zufälligste, die unabsichtsmässigste Gruppe für Goethes Werken sie ist, verglichen mit den Brieften, die er schweigt mit den Werken, durchaus fragmentarisch. Aber es ist der laufendste Teil dessen was Goethe gesprochen hat ist auf uns geblieben von seinen Briefen wohl über die Hälfte, und von seinen Werken alles. Schon das deutet an daß von der Überlieferung aller Goethes Gespräche am meisten zufälligen Rohstoff enthalten, als unmittelbar dem entfern und was Goethes besten Werken bedeutet besteht darin da Goethe auch in seinen unbedachttesten flüchtigsten Aussprüchen seinem gestaltenden Dämon steht, da er, besonders in seinen späteren Ich zu volk erwogener Monumentalität durchgetriebene Formen,

keine seiner Äußerungen ganz zufällig war, so sind uns freilich auch seine Gespräche unschätzbar schon als Zeugnisse datur wie diese ewige Gestalt zum und im Augenblick selber stand.

In ihrer Gesamtheit geben sie ein deutlicheres Bild als irgendein noch so selbstbekennendes Einzelgespräch Goethes. Fruchtbar für die Erkenntnis Goethes ist uns daraus nicht die besondere Erfahrung: wie war Goethe in dem und dem Moment, zu dem und dem Menschen? sondern die Gesamterfahrung: wie setzte sich sein Unwandelbares, Unveräußerbares auseinander mit dem Vorübergehenden, Zufälligen, Fremden? Welcher war seine Art, seine Geste des Reagierens? Denn Goethes Reagieren überhaupt, d. h. nicht sein Wesen, sondern seine Beziehungen können wir aus den zufälligen Dokumenten, aus den Gesprächen und dann aus vielen Briefen allerdings bequemer erfahren als aus den Werken. Denn Werke sind kein Sichinbezüglichen. In seinen dichterischen Werken reagierte Goethe nicht auf einzelne Individualitäten, auch nicht auf sein zeitgenössisches Publikum: sie formten sich aus seinem Innern mit einer Notwendigkeit heraus die über seine Absichten hinausreichte, und selbst in seinen wissenschaftlichen Büchern, die allerdings Zwecke und Beziehungen nach außen hin hatten, galt Goethes Hinnotchen und Hinreden nur einer unsterblichen Geistergemeinschaft, in der ein Gleichgewicht zwischen den besonderen Menschlichkeiten immer hergestellt war. Nur von Goethes Werk aus haben für uns die Gespräche und Briefe einen Sinn. Statt des Werke dürfen sie keinem gelten: sie sind das lebensvollste Zeugnis für den zeitlichen Goethe, d. h. nicht für sein Schaffen, sondern für seine Wirkung, nicht für den Seher, sondern für den gerechten Goethe, für seine Stellung unter den Zeitgenossen und deren manngältige Verhältnisse zu ihm.

Goethes Briefe und nicht nur zuverlässiger Zeugnisse als die Gespräche, weil wir nicht auf die Glaubwürdigkeit des Vermittlers angewiesen sind, sondern sie sind auch von Goethe selbst aus betrachtet minder bedingt. Zwar sie sind gleichfalls die Auseinandersetzung mit einem bestimmten, sowieso verhafteten Gegenüber, von dem Goethe in gewissem Sinn abhängig wurde, indem er sich mit ihm in Bezug setzte. Denn wir gestatten jedem einen Anteil an uns, einen Eingriff in uns mit dem wir uns auseinandersetzen — das liegt schon in dem Wort. Aber in Wegfall kommen dabei die unwagbaren Einwirkungen des Moments, die Apprehension durch die Gegenwart des anderen. Der Berichterstatter steht dem Empfänger fern und also freier gegenüber als der Sprecher dem Hörer: er nicht ihn zusammengefalteter, geistiger, und wird minder durch das vordergründliche Bild des momentan Gegenwärtigen bestangen, er selbst ist im kon-

zentrierter . . und so sind wir auch in den Briefen Goethes Zentrum um eine Zone näher als in den Gesprächen. Wir haben einen Goethe vor uns, der sich minder sub specie momenti gibt, einen geprägteren, konzentrierten, dauerhafteren. Auch die Briefe unterlagen der Bedeutung die wir bei den Gesprächen vornehmen könnten, im inspektorischen und pädagogischen — wovon abermal der weitaus größte Teil der ersten, in die von italienische, der größte Teil der letzten, in die spätere Zeit fällt.

Nun ist nicht ein für allemal das für Goethe lebenswichtige was er Bewußter gewußt — nicht etwa ein wohlerwogenes Geist, auch mit Lukermann an und für sich aus, aber als ein unwillkürlicher Ausdruck den ihm Müller entlockte. Seine Flügel des bestens battirten Pfeffel an Charlotte von Stein enthalten nicht weniger Goethe als das Briefe an Schiller oder Feltz, womit er fast gleichzeitig gesprochte. Und diese über ganze Landschatten des Lebens schreitende Kreativität ist durchaus lebendig, so sehr Goethischer Ausdruck nicht. Es kann nur solchen Ausdrückungen gewiß, denn auch der zufällige Goethe würde sich vom dem gefestigtesten nicht durch den geringsten Grad der Fehlheit des Goethetums, sondern nur durch die geringste Abzugslöslichkeit und Kundiheit. Wir sind hier wieder an einem Punkt gestoßen, wo ein Goethe einzig ist und ein eigener Goethe für sich fordert, das Verhältnis von Instinkt und Bewußtsein in seinem Leben. Die bewußten Vorfahrungen und durchaus nicht bei jedem Menschen will zuweilen jenes jedes gewöhnlichen Menschen die komplettesten und hereinstürzenden und als solche die Verfehlung und Darstellung seiner Lebe e vorbereiten. Es geht Menschen die gewissermaßen nur in unbewußten Minuten durch Mitternacht, und deren gänztes Bewußtsein nur eine einzige Unbedeutung und Misdeutung ihres Lebens ist, die um so zufälliger, schwächer, unmerklich herzulegen, so bewußter und absichtlicher sie wird kündigen. So ist das Schicksal fast aller romantischen Naturen, und alles schlägt die allgemeine Natur. Wagner ist ein großer Beispiel. Bei solchen Menschen schlägt die eigentlich lebendliche, reine von einer produktiven oder einsichtigen, ja vielleicht anderen Richtung als ihr Bewußtsein, die Bewußtseinswirkung nicht. Nicht war ihr Instinkt will, sondern es will, nicht nur durch Menschen, die höchsten Erregung, bei Leidenschaften die die Seele zerstören können, die Leidenschaften überfluten oder seeprengen, verschließen mir, und nicht auf andere die aus denselben Welt zu kommen scheinen wie sie, sondern auf die produktiven Hervorbringungen.

Es ist ein wesentliches Zeichen der Plastischen Natur, daß die drei Instinkt, Genie und Denken in dieser neu hervorgebrachten Plastiklosen

ur die bewußte, hell gewordene Verlängerung des dunklen Lebens ist der aus ihrer Mitte bricht, nur der genaue und gewissenhafte Vollzettel dessen was der Grundtisch ihres Lebens ihm befiehlt, ihr Denken nicht, wie bei den Romantikern, Mystikern, Musikern eine eigene gebende oder gesetzstreuende Gewalt, sondern nur eine exekutive. Bei den Natioren sind die Äußerungen des formenden Bewußtheins nur der alte Index dessen was in der dunklen Mitte und Tiefe vorgeht, die e ihrer Götter, der Logos ihrer Eros. Denn Logos und Eros sind dann notwendige Gegensätze, es sind nur verschiedene Helligkeitsgrade selben Zustandes. Nur diese klassische Genterart, welche im Altertum kommt wieder als Norm bezabert, ist in der neuen Welt Goethe dasste, sicher das deutlichste Beispiel.

enn auch das war er über sich wußte nicht das Ganze dessen ist was er war, sondern sich dazu verhält wie die Oberfläche der Kugel zum Inhalt der Kugel, so zeigt es doch für uns, die nicht Goethe sein können, sondern nur ihn denken können, seine Gestalt genau so deutlich an wie die Oberfläche der Kugel uns die Gestalt und den Umtang der Kugel anzeigen. Bild das Goethe von sich in die Welt werken wollte entspricht wirklich dem was er war, und darum widersprechen auch niemals seine beiden Kündgebungen (nicht einmal im sachlichen und begrifflichen In geschweige in der reellen Haltung) seinen unwillkürlichen Äußerungen, nur geben sie dasselbe deutlicher, ausgeprägter, mit einem Wort, vollkommener. Datum ist der Werther ebenso echt Goethisch wie die Blüte des Buff und ihren Bräutigam, aber zugleich intensiver und monu mentaler Goethisch. Und vielleicht ist es, bei dieser Anlage Goethes, am stumpfsten Leben sofort im hellsten Sprachaudruck — das heißt doch Sprachdruck — umzusetzen, überhaupt heikel und unerlaubt eine Steige zu ziehen — auch ist es nur ein ordnendes Hilfsmittel, in der Wirklichkeit liegt diese Grenze. Was gut Sonderung berechtigt, ist auch nicht der Unterschied beider Äußerungsarten, wie er in Goethes *Fräulein und Freier* begründet ist, von ihnen her, sondern ihre verschiedene Begrenzung auf den hier oder nach außen hin. Die unwillkürlichen Äußerungen welche die von außen her durch augenblickliche Umstände bedingt sind, durch die Person des Hörers oder Adressaten, oder was an Drang und Leid jedes Augenblick sonst mit sich bringt — das fahrende, den Willensleidende liegt hier also im Momentanen.

n das handelnd und einschrankendes Moment liegt auch in den sogenannten bewußten Äußerungen — das ist der Zweck, der padagogische, po-

litische, wissenschaftliche Sinn der dem Willen Goethes Richtung gibt und Grenzen setzt. Nur ist der Sinn nicht in der Gewalt Goethes, mehr seinem Wesen angehörend, mochten also seiner Willkür nicht unterstellt als die äußeren Umstände, und mochten und seine zweckmäßigen Äußerungen, seine bewußten Hinwendungen seiner Mitte naher, für ihn bedeutsamer als seine unwillkürlichen. Denn Goethe könnte schon keine Zwecke haben die außerhalb seines Lebenstriebes lagen, eben weil er ein klassischer Mensch war, bei dem Trieb und Denken einheitlich wirken. Wenn uns seine unwillkürlichen Äußerungen in ihrer Gesamtheit zeigen wie sein Ich auf das Nichtig reagierte, so erfahren wir aus seinen bewußten, zweckbedingten Äußerungen welche Grenzen und Ziele er sich selbst stellte. Beide Äußerungen geben seine Beziehung zur Welt, die unwillkürlichen seine paroxysmen, die bewußten seine aktiven, die unwillkürlichen Gespräche, die hingeworfenen Zettel, zeigen Goethe leidend, die überlegten Unterredungen und Briefe, die Rezensionen, die wissenschaftlichen Traktate und die Dokumente zu seiner Amtstätigkeit zeigen dagegen tendenz, Besitztisse, Bedingtheiten, nicht selbstgenugtame Weisen.

Wollen wir erfahren, nicht was Goethe litt und tat, sondern was er war und schuf, krallt seiner angebotenen Intellektus, so messen wir uns an die innere Sphäre seiner Welt, an seine dichterischen Werke. Diese Goethes Dichtungen geben seine unbeteiligte, im sich vollendete, autonome Gestalt ohne Rücksicht auf das gesellschaftlich Verhandelte. Diese Rückenicht auf äußere Zwecke, den produktiven Menschen, die sind die gestaltete Fülle seines Wesens das sich nach unserem Gesetz heraus bildet, um dessen Formungsprozeß jeweils alles Augenblickliche als Stoff heranzieht, verschobt verwandelt, wie der Formtrieb, das Wachstum einer Pflanze seine Nahrungs aus Luff, Erde und Feuchtigkeit — aber den äußeren Umständen und Gefallen ihrer Existenz — sich aneignet, in die Wachstums, die Wirkungsentfaltung ihre Form verändert. Innerhalb der Werke selbst sind die Wirkungsgrade dieser inneren Formgesetze des Goetheschen Gestalt ebenfalls verschieden. Wie sind die tausend mannigfaltigen Dichtungen alle als Ausprägungen einer und dieselben Gestalt zu begreifen? Wie kann aus einem Zeitlichen, nämlich Leben und Schaffen, als Raumlichen, nämlich als Gestalt, erscheinen? Der Widerspruch löst sich, wenn wir uns die zeitliche Entwicklung nicht vorstellen als das Abrollen einer Kette die von einem Punkte weiter geht, bis sie äußere Widerstände trifft, sondern als die kugelförmigen Ausstrahlungen von einer Mutter her, Ausstrahlungen die von Blatt als sie vordringen zugleich die Atmosphäre, den Stoff den sie umhüllen verwandeln mit ihrer spezifischen Kraft. Dies einer solchen Ausstrahlung die

für den schöpferischen Vorgang das bezeichnendste Gleichnis gibt, ist kein Widerspruch zwischen dem Raumlichen und dem Zeitlichen einer Gestalt, zwischen der geprägten Form und der lebendigen Entwicklung. Denn im Vordringen, im Ausstrahlen, im Verwandeln ist die zeitliche Funktion, im Kugelartigen die räumliche Funktion der Gestaltung. Es ist die Rede von einer Krattekugel. Dies Gleichnis verdeutlicht zugleich das Verhältnis von Gehalt und Stoff im Goethischen Schaffen: der Gehalt ist die lebendige, ausstrahlende Kraft, der Stoff ist die Atmosphäre dem diese ausstrahlende Kraft auf ihrem Vordringen begegnet und den sie durch ihr Vordringen verzehrt, verwandelt, der Goethischen Kraftkugel einberichtet.

Die einzelnen Werke sind die sichtbaren Schichten dieser strahlenden Kraft, als die Zonen der Gierankugel immer Goethisch, immer Zeugnisse der gleichen Gestalt, aber von verschiedenem Umfang und verschiedener Dichte und Struktur, wie die verschiedenen Jahresringe an Bäumen: gleichfalls Zeugnisse wirkender flüchtiger Kräfte, gleichfalls raumgewordene Zeugnisse für zeitliche Vorgänge. Goethes Werke sind also Jahresringe, Jahreszonen der Goethischen Entwicklungskugel, nicht Stationen einer Goethischen Entwicklungslinie.

Wenn sich nun Goethes dichterische Werke als die Verkörperung seiner eigentlichen ewigen Gestalt abgrenzen gegen die Gesprächsrede als gegen die Äußerungen seiner unwillkürlichen Augenblicke, gegen die Briefe und die theoretischen Werke als gegen die Äußerungen seiner zweckhaften Tätigkeit, wenn ich dort den passiven Goethe, hier den aktiven, in den Dichtungen den produktiven Goethe suche, so wird das verdeutlicht durch den seiner Ophidischen Urvorte, worin er Grundmotive des Menschenbildes formuliert hat. *Anna, 1831, 390f.* Goethes Gestalt und Dichtung steht unter dem Damon. Aber die Art wie diese Gestalt, die von ihnen her sich nach einem notwendigen Gesetz auswirkt, in die fremde äußere Wirklichkeit tritt, sich mit ihr durchdringt, sich ihr anpasst oder ihr anweicht, — denken wir immer an den Weg der Pflanze vom Samen bis zur Blüte — wird bezeichnet durch Lyche, das Zufällige: es ist das Ab und Zu seines Lebens, wir sehen gleichsam hier die Spitter und Schnittel die dabei abheben, wenn er an dem Block seines Lebenstandbildes arbeitete. Die Niederschläge dieses Zufälligen und in Goethes Produktion aller was Experiment, Kompromiss, Gelegenheitsdichtung, Festpoeme ist, was die äußeren Fluktuationen seines Lebenganges begleitet und flach festhält.

Der dritte Begriff, Anangke, Notigung, unter den Goethe im Gegensatz zu dem ersten Gesetz die äußere Bedingtheit des Lebens, das von außen gegebene Nutzen oder Nichtdanken, die Bestimmung durch eine Gewalt

die nicht sein eignes Wesen ist, das Verhangnis, begreift, ist freilich ohne weiteres in der Produktion wiederzufinden. Denn es liegt im Verderb der Notigung daß sie nicht produktiv macht, sie ist so gesetzt daß Damon entgegengesetzte Prinzip Produktion aus der Anangke machen. Beispiel alles was ohne innere Not um des Geldes wegen, um des Unterhalts willen geschrieben ist — und dergleichen gibt es bei Goethe nicht. Anangke, äußere Notigung, widerspricht dem Prinzip des Schriftschreibens selbst, welches innere Notwendigkeit ist. Wir mögen daher Einfluß der Anangke bei Goethe eher in dem suchen was er verlor als was er in seinem langen Leben alles herunterdrücken mußte, an dem Rauh er verzichten mußte, wie sehr immer er Gotteshuldig war. Wie als alter Mann den hat zu aussprach, daß alles im Leben und zum Tode mahne, so durften wir in dieser Weiseheit einen Niederschlag seiner Anangke finden. Aber mittelbare Zeugnisse dafür daß Goethe selbst ein auch außen bedingter, gewungenster Mensch war, sind nach die eingerichtungen in denen sein Verantwortungsempfinden gegenüber er feindeten Menschen spricht, seine vielen auf Amtstätigkeits geschichteten, aus Besitzpflichten vorgegangenen Dokumente, in einem gewissen, allerdings ersterst noch diejenigen seiner Äußerungen die sich an ein eng zirkuläres Publikum wenden und damit nach einem Punkt von nullen Inszenen geladen seine Gespräche hieher, aber auch seine Briefe, und selbst seine Visionen. All solche Äußerungen tragen die Spuren aufregender, die Möglichkeiten und Bedingungen an sich und sind mehr Belege in der Geschichte als Zeugnisse für Goethes Wesen.

Unter Goethes Dichtungen sind gleichfalls mehrere Formen zu unterscheiden, und zwar nach dem Grade der Unmittelbarkeit mit dem Goetheleben in diesen Werken dargestellt wird, besser noch selbst darstellend, lyrischen, die symbolischen und die allegorischen Dichtungen. Zu erklären warum ich diese Unterteilung der ganghaften nach Gattungen Reihe, in Lyrik, Epos, Drama. Die ganghafte Unterteilung hat ihres Gründen das Material einer ganzen Literatur zu erfüllen hat und Grundformen wahrnehmend die unabhängige von den einzelnen Individuum vom spezifischen Gehalt und selbst vom Stoff, begriffliche, sachliche, allmenschliche Merkmale gemeinsam aufweisen. Wer Goethes wurde, löst vom einmaligen so und so beschaffenen Menschen aus Prinzipien oder Dimensionen in der Dichtung abscheiden will von der konkreten Gestalt dem ist mit den Merkmalen der Gattung viel geholfen. Wer einen konkreten Menschen ausgeht und die Formen erforschen will mußte einen bestimmten Lebemengehalt enthalten, der kann nichts anderes mit dem

gesimmerten, von seinem konkreten Fall unabhängigen, allgemeinen Begriffstachsen, denn gerade das worauf es ihm ankommt, das spezifische, neue, noch nicht Dagewesene, den Gehalt eines Lebens kann er nicht einfassen in Schachteln die zu anderen Zwecken hergestellt sind.

Eine Frage für sich, eine ästhetische Nebenfrage wäre: wie setzt sich ein neuer Gehalt mit den alten Begriffen und Ordnungen auseinander die er als gültig vorgefunden hat, wie werden die alten Gattungen durch den neuen Gehalt modifiziert? werden sie gefüllt durch ihn, gesprengt oder wesenlos? Aber diese Frage gehört gleichfalls in die Geschichte der Gattungen, nicht in die Geschichte Goethes. Die Frage die wir uns bei der Darstellung Goethes vorlegen müssen ist: in welche Formen hat sein Gehalt sich entfaltet, welche hat er sich geschaffen, welche waren ihm gemäßer Ausdruck? nicht die in welche Schachteln hat er gepaßt?

„Gattung“ bedeutet in der modernen Welt nicht mehr wie im Altertum (vom) Formen mit immanenten Gesetzen, welche sich selbst aus jedem spezifischen Gehalt ihre Verleiblichung schaffen, durch jeden Gehalt hindurch, durch alle Individuen hindurch wirken, sondern nur noch begriffliche Unterteilungsprinzipien mit denen die Giechtheit der Stofffülle Herr zu werden suchen (nicht Formen, sondern Formeln). Der Begriff (vom) Gattung, stammt aus dem Altertum und hat dort einen beinahe religiösen Sinn, denn die antike Menschheit, so vieltätig und opalig sie sein möchte, fühlte sich jederzeit und an jedem Ort religiös gebunden, unter einem göttlichen, magischen Gesetz gestellt dem gegenüber auch das starkste Einzelwesen wohl Existenz hatte, aber keine Geltung. Dieser Gesetz wurde nicht nur begrifflich gedacht, sondern lebhaft gefühlt, von Leibern getragen, in Leibern dargestellt, bluthalt durchgelebt und in allen Funktionen menschlichen Daseins ausgewirkt. Ein anderer Name für dies Gesetz ist „Tradition“. Der Einzelne, und war er ein Archylus oder Plato, ein Alexander oder Caesar, hatte dieses Tradition, diesem göttlichen Gesetz gegenüber wohl eine Macht, aber kein Recht, d. h. er konnte sie, und das war schon tragische Ueberraumung, beseitern, ihres Fortbestehens entzweitern. (denn die Tradition ist ein Komplex von lebendigen Formen und Katern, nicht ein Kind geschriebenes, erdachtes Naturgesetz) aber es kam auch dem Titanschatten nicht in den Sinn, auf das Recht des großen Individualismus pochend, diese göttliche Gesetze zu durchbrechen oder aufzuheben, vielleicht glaubte jeder es erst recht zu erfüllen. Gestalte wie er heute auch dem kühnsten Revolutionär es nicht einzufallen würde die Naturgesetze zu vernichten, sondern höchstens sie zu dichten oder andern zu nutzen. Unser Begriff „großer Individualismus“, „große Persönlichkeit“ als selbständiger Wert war der Ausgangspunkt.

tike unbekannt, und wird nur fälschlich von uns in sie hineingetragen. antike Heros ist ein göttlicher Mensch, der entweder ein Verkörperter göttlichen Gesetzes oder sein Verkünder, und nur um dieses Gesetze hat er Geltung. So ist auch im antiken Glauben nicht das gesetzliche Individuum der eigentliche Gehalt und Träger der Kunst, sondern die Tradition, das göttliche Gesetz, von dem die Kunst in Funktion ist. Wie das Gesetz seine Riten und Formen ausgeschultet so war das Verhältnis der schöpferischen Geister zu dieser Kunst etwa so wie das des Priesters zu den magischen Brauchen. Beide zu Fackelotem göttlichen Gebots, nicht sprechen persönliche Frei. Wie die Priester wohl Riten erweiterten oder neue fanden, sei es göttlicher Eingabe oder unter Anpassung an Ereignisse und Verhältnisse so mussten wir uns auch Entstehung, Ausbildung, Vermauerung, und Existenz der Kunstgattungen vorstellen, auch die antiken Götter sind nur die heiligen Formen einer heiligen Tradition, welche jede Tradition natürlich als Vertreter und Träger Menschenkunst verändert und modifiziert wurde. Wie die Kunst selbst nur eine künstliche Gottheit war, so auch die Gattungen. Solche Erinnerung mußte die Gattungen etwas liebhabendiges, Gestaltetes, Leibhaftes, Blumbedeuten. Sie waren der eigentliche Sinn, der Gehalt, die Träger, die Stimme, das Weiterzutragende und Vermittelnde der ganzen Künstlichkeit, aber auch der geheimnisvolle, aus dem Mysterium der Gestaltung entnommene Name (vgl. Trattung), der für uns freilich schwer zu abgrenzen und schlußendlich unbrauchbar ist, um jenen Inhalten auch einzufassen den der antike Mensch haben empfand. Diese Bedeutung alledige Riten und Formen einer göttlichen Tradition, mußten die Götter verlieren, sobald nicht mehr das göttliche Gesetz, sondern die menschliche Persönlichkeit der gültige Sinn der Lehren und der Kunst wurde. Das heißt freilich nicht daß das göttliche Individuum hier keinen Einfluß, keine Macht hätte — nur daß es keine Welt, solcher, keinen Sonderwert hatte.

Mit der Renaissance aber wird die Ausbildung des freien Menschen zum Ausdruck des Sinn der Kunst, also die Ausprägung eines inneren Gehalts ohne bewußte Rückkehr auf göttliches Gesetz. Der erste freie Mensch der darauf seinen Gehalt ausprägte, Dante ist englischerweise dem gegenüber die Lage nach der Trattung unvergleichlich und ist, der seine neue Form aus einem neuen überholten Gehalt herstellt und dessen Form zum erstenmal nichts anderes ist als seine sprachliche Gestalt selber. Nun übernahmen allerdings die Renaissance-

ihm die Frage nach seiner „Gattung“ wird. Ich habe deshalb das alte Einteilungsprinzip — Lyrik, Epos, Drama — bei Goethe aufgegeben, weil es ihm gegenüber, wenn nicht falsch, so doch gleichgültig ist, nichts Spezifisches faßt, seinem Gehalt und seinen Formen nicht gerecht wird. Durch dieses Prinzip würden nämlich Werke zusammengerückt die so wenig miteinander zu tun haben wie etwa des Epimenides' Erwachen und Iphigenie wovon das erste kaum zu Goethes Dichtung, sondern zu seinen Amtspflichten gehörte, ähnlich wie seine Singspiele und Maskenzüge, die er als weimarischer Hofmann und maître de plaisir abzutassen hatte. Durch dieses Prinzip würden Werke auseinandergerissen die so eng zusammengehören wie der Werther und der Uraufst. Der Faust selbst würde nicht recht unterzubringen und von den Gattungen her als ein schiefes und missratenes Werk anzusehen sein: denn die Gattungen tragen zugleich Gesetze und Wertmaßstäbe in sich, und zwar solche die nicht dem Werk entnommen, mit dem Werk gewachsen, durch das Werk gegeben sind, sondern von einem allgemeinen Prinzip aus richten.

Die Einteilung nach dem Gehalt macht nun zwar auch nicht den Anspruch das Werk einzufangen oder zu umschreiben, ja es ist gerade die Vorzug vor jener dogmatischen Gattungseinteilung, daß sie keine festen Schalteln mitbringt, sondern nur die Richtung angibt in der sich ein Werk bewegt, oder den Dichtigkeitsgrad der Gestaltung hat, daß sie nicht statisch, sondern dynamisch ist.

Ich gebrauche dabei „lyrisch“ in einem besonderen Sinn. Man versteht unter „Lyrik“ gemeinhin die kurze Ichdichtung welche das Gefühl, die Stimmung, den Gedanken des Dichtenden als gegenwärtig auspricht, einelei ob in und aus dem Erlebnis oder ob über dem Erlebnis, ob mit oder ohne Maske, ob vom Einzelnen oder der Gemeinschaft aus. Das Hauptmerkmal der Lyrik ist dabei das sich selbstdarstellende Ich, im Gegensatz zu der Epik, als der Erzählung einer fremden vergangenen Begegnung und dem Drama, als der Vorstellung eines fremden, gegenwärtigen Geschehens. Das Ich, Hauptmerkmal der „Lyrik“ im alten Sinn, stellt nun in einen anderen Gegensatz als dieser. Vom Gehalt aus gesehen kann der bezeichnende Unterschied der Lyrik nicht mehr das Ich sein, denn der Gehalt aller wirklichen Dichtung kann immer nur das Ich des Dichters sein, einerlei ob dieses Ich, wie in der Antike, nur als der unbewußte oder bewußte Vertreter einer Gesamtheit oder Gottheit steht, nicht, wie seit der Renaissance, mehr und mehr den Anspruch auf eine selbstständige Gestaltung erhebt. Der Stoff freilich kann dem ganzen Bereich des Vergangen, des Fremden, vergangenen oder gegenwärtigen Welt angehören. Meine Lyrik

lungsground für Lyrik, Symbolik, Allegorie ist das verschiedene Verhältnis von Gehalt und Stoff im Werk, oder was dasselbe ist, vom Dichter aus gesehen, von Ich und Welt, vom Betrachter aus gesehen, vom Gestaltenden zum Gestalteten. Lyrik, Symbolik und Allegorie bezeichnen drei verschiedene Arten der Stoffgestaltung, drei verschiedene Distanzen des gestaltenden Ich zu seinem Stoff, drei verschiedene Stufen der Stoffdurchdringung. In der Lyrik ist dem Dichter sein Stoff unmittelbar durch sein Dasein und sein Erlebnis gegeben. Stoff und Gehalt sind eines. Hier liegt eine Verwechslung nahe, man kann fragen: Ist etwa der Frühling, die Geliebte, das Vaterland, Gott und die Gegenstände sonst denen der Lyriker sein Lied weicht? Und diese alle ihm unmittelbar gegeben? Ist dies alles kein Nicht-Ich? Ja, dies ist auch nicht der Stoff seiner Lyrik, sondern nur der Anstoß durch welchen der Stoffgestaltungsprozeß bei ihm erst ausgelöst wird. Nicht den Frühling, die Geliebte usw. hat der Lyriker zu gestalten, sondern das Erlebnis, die Schwingung in welche er durch diese auftreten Dinge versetzt wird. Das Erlebnis des Frühlings ist sein Stoff, nicht der Frühling selbst. Die Verwechslung dieser beiden grundverschiedenen Inhalte, eines Gegenstandes mit dem Erlebnis eines Gegenstandes, ist ein Grundzutum der alten Ästhetik. Die Art wie der so und so beschaffene Mensch bei dem oder jenem Anstoß schwingt ist immer wieder verschieden, nach Tempo und Umfang, Intensität und Maß; aber das ändert nichts daran daß die Schwingungen eines Instruments, eines Ichs, wie verschiedenartig sie auch sein mögen und von was sie auch herruhen mögen, als erste von vornherein gegebene Grundlage doch immer dies Ich mit seinen besonderen Strukturen haben, und daß sie zweitens untereinander alle nach einem bestimmten Gesetze verwandelt sind, von den Schwingungen aller anderen Instrumente wesentlich unterschieden. Die Rhythmus und Melodik eines Lyrikers ist die sprachliche Darstellung, Verkörperung dieser Schwingungsart, und was man den „eigenen Ton“ eines Lyrikers nennt, ist jenes einheitliche, in seinem Ich gegebene Gesetz, nach dem es überhaupt schwingen kann, einerlei durch welchen Anstoß es ins Schwingen gerät. Der Anstoß ist nicht der Stoff: Lyrik ist diejenige Dichtungsart in der Gehalt und Stoff von vornherein identisch sind, nämlich das Wesen des dichtenden Ich. Lyrische Form ist die Darstellung des Erlebnisse dieses Ich in den Schwingungen dieses Ich. Das einzige Sinnbild dessen das Gesamt-Ich sich bedient zur Darstellung seines Gehalts ist die jeweilige in Rhythmus oder Melodie verkörperte Bewegung dieses Ich.

In der Lyrik ist die Bewegung, die Schwingung, selbst schon die Gestaltung, d. h. das bewegte Ich bedarf keiner anderen Materials, keiner Aus-

einandersetzung mit fremdem Material, um sich auszudrücken und zu verkörpern als sich selbst. Indem es sich bewegt, gestaltet es sich selbst. Daraus ist Lyrik die unmittelbarste Dichtkunst, aber eben daraus ergibt sich daß wirkliche Lyrik nur einer ursprünglich gestalteten, bildhaften, formhaften Seele möglich ist, nur einer Seele deren Gehalt selbst schon Form ist. Denn Lyrik ist alles andere als bloßes empirisches Ausprächen jedes beliebigen Ich, Figur der Seele um jeden Preis, Sprachbuch wie einem der Schnabel gewachsen ist. Nur wenn der Schnabel wirklich zum Singen, zu rhythmischer und melodischer, also gesetzlich getönter Ausdrbung gewachsen ist, wird, wenn er singt wie ihm der Schnabel gewachsen ist wirkliche Lyrik herausbungen. Niemals kann ein chaotischer Mensch ein ursprüngliches Lyriker sein, nur ein primitiv formhafter Mensch kann das. Der primat chaotische Mensch kann ein großer Symboliker und Allegoriker werden, weil aus dem Ringen eines chaotischen Ich mit fremdem Stoff, aus der heiligen The zwischen Ich und Welt Gestaltung hervorgehen kann, aber gerade beim Lyriker ist ja ein solcher Weg vom Primitiv zur Gestalt, welcher das Wesen des künstlerischen Prozesses ist, nicht möglich. Es gilt in der Lyrik keine Vermittlung zwischen Ich und Welt, da ja die eigene Welt des Lyrikers sein Ich selbst ist — ergibt keinen Umweg von der Bewegung zur Gestalt, da ja die Bewegung ihrer selbst schon Sprachgestalt ist.

Es gibt Menschen bei denen die Vitalität die Produktivität überwiegt, die eine größere Lebensfülle haben als sie gestalten können. Der zahlen ist die Gestalt des Chaotismus, wie bei Jean Paul z. B., auch bei Goethe. Es gibt andere bei denen es umgedreht ist, bei denen die Welt zu gestalten immer wach und gespannt ist, aber das innere Leben zu Material genug bietet um diesen Gestaltungsraum zu füllen, so daß es meistet sich dann leicht gegen sich selber und ersetzt in einem Kreislauf des Fortmunden. Manches von Klopstock kommt daher, manches von Kleist. Das ist die Gestalt solcher bildhaufisch angelegten Menschen, deren angeborene Ich einerseits nicht reich und tief genug ist um ein langes Leben zu erhalten und andererseits nicht die Gabe hat überzeugend und trennen Stoff, stoff sich gestaltend anzusehen und zu handeln. Dies ist eine Schicksalsgabe für solche die mit dem angeborenen Adel und der angeborenen Großheit einer Seele noch nichts zu tun hat, obwohl es freilich wahrscheinlich ist daß den allerreichsten und schicksalvollsten Naturen am ehesten auch diese überzeugende expansive Gewalt innenwohnt — unbedingt richtig ist es nicht. Hoc deinde ist eine sehr große Seele und ihm fehlt die überzeugende Gewalt.

Goethe besaß diese überzeugende, welterwandelnde Gewalt am höchsten Maße, seine Kraft trenden Stoff sich anzueignen und zu verklären ist

geringer als die formende Stärke seines angebotenen Ich — das heißt: lebte die Welt nicht minder gestaltet als es sein Ich lebte. Dies leistet zu der zweiten Gruppe seiner Dichtungen den symbolischen. Um symbolischen Dichtungen verstehe ich solche welche den Gehalt des menschen Ich nicht in den Bewegungen dieses Ich selber ausdrücken, sondern in einem ihm ursprünglich fremden, erst durch den Gestaltungsvorgang anverwandelten Stoff. Dieser Stoff kann der Natur, der Geste oder der Gesellschaft entnommen sein — wesentlich ist daß er von vornherein mit dem Lebensgesetz, mit dem Dasein, und der Freiheit des Dichters gegeben ist, nicht ihm angeboten ist. Während also die Lyrik der einzige Ausdruck, der einzige Leib, die einzige Form des Ichs — eben des Ichs — dieses Ich selbst ist, prägt es sich hier aus in neu hinzukommenden Stoff, seine Bewegung empfängt Gestalt, Leib, durch ein anderes welches nun zu ihm selbst gehört: das nennt man „Symbol“ oder „Sinnbild“. Ist jede Gestaltung welche einen bestimmten Gehalt verkörpert, ausdrückt, darstellt. Der Prozeß durch den Dichter fremden Stoff zum Ausdruck eignen Wesens macht ist demnach verwandt durch den er seine eigene Schwingung als lyrische Sprache widergibt — oder vielmehr, er ist eine weitere Funktion derselben durch welche er schon rhythmisch gestaltet lebt und schwingt. Es übergreifen des angebotnen Formtriebs auf den Bereich des Ichs im umgebende Welt, und die Folge davon ist entweder die Erweiterung des Ich durch vorgelegte Schichten, oder auch die Füllung vorgelegter Schichten durch das Ich — das und nicht nur verschiedene Definitionen, sondern hängt ab von zwei verschiedenen Grundtypen der Gestaltungsvorgänge: den einen kann man den attraktiven nennen, den anderen den expansiven. Der höchste Typus des ersten in der Dichtung ist Dante, der höchste Typus des anderen ist Shakespeare. Der attraktive Schöpfer hat sich die ganze Welt in sein Ich zu verwandeln, nach seinem Grundprinzip zu formen. Er fühlt sein Ich als Mitte und Sinnbild der Welt, wie Dante getan hat. Der expansive Schöpfer hat den Leib die ganze Fülle seines Inneren auszuspielen in die Welt, bis sein Ich selbst zur Welt geworden ist, die Welt investiert ist, die Welt angetult ist mit den Kräften seines strömenden Ichs. Er will nicht die Welt in sich verwandeln, sondern in die Welt. Er will nicht das Sinnbild der Welt sein, sondern die Welt sein Sinnbild sein, wie die Welt Shakespeare ist. Der attraktive Schöpfer leidet an der unvollkommenen Welt, welche seinem Ideal die Projektion seiner seelischen Form, seinem angebotnen inneren Gesetz entspricht. Er befestigt sich durch die Gestaltung von dieser Distanz.

monie mit der Welt. Der expansive Künstler leidet an der Überfülle seines Ich und befreit sich, indem er ihr Raum, Gefäß und Gestalt schafft in dem grenzenlosen Weltstoff.

Beide Typen hat es in den neueren Zeiten immer wieder gegeben, wenngleich keine so vollkommenen wie die beiden großen Weltdichter Shakespeare und Dante. Viel häufiger sind die Ansatze, die Mischformen und die Karikaturen beider reichen Anlagen, denn beide haben ihre Gefahren. Ist der attraktive Geist nicht sehr rund und harmonisch, weit und groß, so wird er die Welt vergewaltigen und verzerrten nach den Verbiegungen seiner eigenen Natur. Ein Beispiel für diese Art Vergewaltigung ist Byron. Ist der expansive Geist nicht wirklich übereich, überstromend genug um, wie Shakespeare, die Welt in die er sich einlädt bis zum letzten Rand zu füllen, das heißt, völlig zu durchbluten, zu durchdrücken, so entsteht entweder ein Hohlräum in der Mitte, wo das Ich ausgelöscht ist, und es bleibt nur eine zuckende Peripherie von zusammenhanglosen Lebendigkeiten, oder es bleibt ein nicht ganz verdecktes, unberedter Komplex bloßer Sachlichkeiten, Schilderungen, Rohmaterial von Nachbeschreibungen. Ein Beispiel für diese Art ist etwa Balzac. Beim Attraktiven der kein Dante ist scheint es an Welt zu fehlen, beim Expansiven der kein Shakespeare ist scheint das Ich verkümmert. Der Symboliker attraktiver Art, bei dem die Welt zu kurz kommt, grenzt an den Lyriker, der Symboliker expansiver Art, bei dem das Ich zu kurz kommt, grenzt an den Allegoriker. Denn lyrisch ist es, wenn es keine Welt, kein Nachdruck gibt, symbolisch ist, wenn Ich und Welt zusammenfallen zur Einheit, allegorisch, wenn Ich und Welt auseinander fallen und hinterher miteinander verbunden, auseinander bezogen werden.

Goethe gehört ursprünglich zu den Attraktiven, ist neben Dante der grösste, aber ein weit gemischter Vertreter dieses Typus, und zwar nicht aus Gründen die in seinem Ich gelegen hatten, in einem Mangel an gestaltender und weltwirkender Kraft, sondern aus Gründen die in seiner Welt lagen, und die ihn, wenigstens unter dem Gesichtspunkt der Gestaltung, in ungünstigere Bedingungen stellten als den Florentiner. Dante's Welt war noch eine zusammengehaltene, begrenzte, nach Gesetzen die für unverbrauchlich gehalten, als unabsehbar eracht wurden, geordnete, überschaubare – die Goethes war bereits auseinander gebrochen, unvereinbar, und ihre Grundlagen vielfach fragwürdig geworden. Dante konnte mit einem ungeheuren Drift von seinem Zentrum auf seine Welt an sich heranzwingen, in sich hineinzutragen. Für Goethe war das, bei einer ebenbürtigen Kraft, seiner Welt gegenüber nicht mehr möglich, er musste über-

erst sich gegenüber dieser unübersehbar zerrütteten Welt orientierte, sich seinen Platz und die Materialien suchen die er zur Darstellung mährung seines Ich brauchen konnte. Daher hat sein Gesamtschaffe, eignlich mit dem Dantes und Shakespeares, etwas Experimentierendes - und sein Suchen und Streben, im Faust und im Wilhelm Et selbst zu Symbolen nicht nur eines Menschen, sondern eines Zeitzusammengefaßt, ist gegenüber der unerschütterlichen, gemessenenheit Dantes und Shakespeares gewiß eine Not, wenn Goethe auch Jugend daraus gemacht hat „Der gute Mensch in seinem dunklen Zeige“ ist ein relativ modernes und schwächeres Produkt als der Renaissance-mensch, dessen oberste Aufgabe ist „in Bereitschaft sein“, dessen Em nicht Streben, sondern „Sein oder Nichtsein“ lautet. Wie aber Welt damals war, ist jene faustische Lösung und Lösung allerdings die le und heilsame des gerügten Menschen gewesen.

Nicht nur durch die Unübersehbarkeit seiner Welt stand Goethe als Alter im Nachteil gegenüber Dante, sondern mehr noch durch ihre große Ursprünglichkeit. Dantes und Shakespeares Welt war noch getüllt ewegt von den unmittelbaren Kräften des Urlebens selber. Wie viele Minglelemente auch im Mittelalter und noch mehr in der Renaissance im Altertum herübergenommen waren, sie waren doch alle organisch aktuellen Leben der Zeit verdaut und bewältigt, kein wissenschafts- oder Bildungs-rohstoff geblieben, sondern überall umgesetzt in aktuelle Anwendung. Das herkömme Leben war noch überall unzählige Gegenwart der öffentlichen Zustände. Sein und Gern waren noch auseinandergetreten in Wirklichkeit und Bildung, es gab noch keine ätigen taglichen Dasein unabhängige Theorie um der Theorie, Bildung der Bildung, Wissenschaft um der Wissenschaft willen, kutz, selbständige etablierte Bildungswelt gegenüber der wirklichen Sage, „Traum, Wunder, Märchen und dergleichen Jenissei waren Zierat Zufunft, Komplement oder Korrelat der tatsächlich gelebten Wirklichkeit, aber jedentfalls immer eine Funktion dieser Wirklichkeit, noch ein Schleier der von der Wirklichkeit trennte, nicht eine Bulle durchndurch man seine Wirklichkeit sah.“

dies aber ist das Zeichen des Goethischen Weltalters. Die Menschen Goethischen Welt waren, um das Wort Stefan George zu gebrauchen, nicht Söhne der Gaea, sondern ihre Enkel, d. h. nicht mehr genährt en erhalten Stoffen selbst, sondern aus bereits abgeleiteten. In der sinnlich unmittelbaren Welt lag in Goethes Zeit eine Bildungswelt eine abschwächende, trübende, mildrende Schicht von Wissen, ein

historischer Sinn der alle Vorgänge noch im Vorgehen selbst brach und in Bildung spiegelte; eine Welt in der man (verglichen mit Dantes und Shakespeares Welt) nicht sah, nicht empfand als fühlte, nicht wußte als konnte, nicht trieb als tat, nicht erlebte als lebte — eine Welt deren unheimisches Gesamtmauv selbst zwei mächtige Herren wie Friedrich und Napoleon nur erschütterten, aber nicht verwundeten; eine Welt der passiven Bildung verglichen mit jener Welt der aktiven Kultur, einer sittigen statt einer sinnlichen, einer zweckmäßig geordneten statt einer fröhmalig gewachsene Welt, woher an dem fröhmalig Gewachsenen auch die Weise des Geistes teilhatten. Denn Dante und Shakespeare, so sehr sie unter ihrer „Zeiten Spott und Giebel“ leiden mochten, fühlten den Gegensatz als Kraft gegen andere Kraft, nicht als Kraft gegen ein weckloses Gewebe und Erwach, und ein Mann dem der Sichter Goethes drohte hatte einen trüheren und lebendigeren, gefühlteren und sinnlicheren Hauch zu tun als einer die verschwitzt und zermürbt wird von einem Fliegen, das es Spricht und Schreibt und einem körperlosen Publikum das für nicht aus Kraft und das er nichts angeht. Damals waren die Gesamtwelt und das Individuum, Held und Sänger und Volk wohl gradmalig verschieden, aber aktivatig verwandt vom unteren dumpfen besten Helden bis zum gesättigten, geformtesten Wipfel hin auf Gott desselbe saß.

Goethe fand bereit nicht mehr den unmittelbaren Kontakt mit Geschäftshabenden Einzelnen und empfängender Freizeitlichkeit — ein Kontakt, der einmal unterbrochen, nicht künstlich wieder hergestellt werden kann — sondern als tragisches Bildungsproblem hingenommen zu haben. Eine Tatsache in die der junge Goethe unbewußt hineinstaute, und die er später fest und alten Goethe oft bewußt als eine persönliche Tragik empfunden wurde, ist die, daß er bereits Bildung und Leben, Ideal und Realität, Freiheit des deutschen Volkes nicht mehr als eine homogene Einheit ansah, daß das Publikum von abgeleiteten Formen lebte. Das er nun selbst eine Genie, d. h. ein Urgeist, kein bloßer Bildungsmensch war, dafür ist es daß er in der umgebenden Welt, die relativ verglichen mit der Welt des alten Shakespeare, verglichen mit seiner eigenen Natur, eine abgeleitete, verstande, eine Bildungswelt war, nur sehr unvollkommenen Sicht auf eine abgeleitete sehr spezielle, widerspenstigen und unzweckmäßigen Stoff, von dem sich anzumerken und sich darin auszudrücken.

Goethe war mit seiner Welt nicht so gleichartig wie Dante und Shakespeare mit der ihren, denn jene waren ursprüngliche Menschen in einer ursprünglichen Welt, Goethe war ein ursprüngliches Mensch in einer abgeleiteten, einer Bildungswelt. Und so ist sein Werk aus seiner Zeit ab-

(wo er nur vom Ursich zu geben hatte) der immer wiederholte Ver-
such, intumlichen Gehalt auszudrücken, zu symbolisieren im Stoff-
dungswelt. So verweht sich in seiner Existenz Urielebnis und Bild-
lebnis wie Zettel und Eintrag, und die große allgemeine Tragik
geistes jeder Zeit, nämlich die, daß er einen grenzenlosen Gehalt
zu auswirken muß, vollzog sich bei ihm unter der besonderen
Form eines Rings zwischen Urielebnis und Bildung.
Voller Konflikt in den jeder große Mann gegen die medizinen ge-
bietet ihm die besondere historische Form des Gegensatzes zwischen
ursprünglichen Menschen und einem theoretisch literarischen Bil-
dungstum. Aber wichtiger als Goethes Stellung zu seinem Publikum
Synthese zwischen seinen Urielebnissen und den Bildungswelten
stand. Diese Synthese macht den Gehalt seiner symbolischen Dich-
tung; die Aneignung und Durchdringung des gesamten Bildungs-
alter in seiner Zeit von altertümlich bis jetzt entdeckt wurde.
Urielebnis verstehe ich z. B. das religiöse, das titanische oder
ästhetische — unter Bildungswelten Goethe verstehe ich z. B. die
deutsche Vorwelt, Shakespeare, die klassischen Altertum, Italiens,
etc., selbst vom Bildbum der deutschen Gesellschaft. Aber nicht
Arten seines Urielebnis und seiner Bildungserlebnisse waren ver-
schieden, auch die Grade, die Intensitäten und ihre gegenseitige Mischung
und Verbindung fand nicht nach einem ein für allemal in Goethes ges-
truktur festgelegten Verhältnis statt, sondern in jedem Fall neue
Veränderung anders. Wir haben Dichtungen in denen das Urielebnis so
ein überwiegt, daß das Bildungserlebnis fast völlig verschlungen
dämpft erscheint, wie im Werther oder im Lasso. Solche Werke
sind dann am meisten Goethes romantisches Dichtung. In anderen
ist das Urielebnis, weil minder starken Städter, von dem Bildungser-
steller zugedeckt, hat eine stärkere Marie Bildungsrück zu bewahrt.
Allegorisch nennen wir diejenigen Werke in denen das Bildungser-
lebnis nicht nur überwiegt, sondern allein zum Ausdruck kommt, wenn es
sich mit einem Urielebnis überhaupt nicht beschäftigt oder bei der
Ausführung dieses völlig erdrückt hat. Ihr Merkmal ist daß hier nirgends un-
ter erlebte, durchgefönte Gestalt spricht, sondern erst ihre gedank-
liche Regelung, daß in ihnen die abgeleiste Bildungswelt redet, nicht die
eigene Erstzitterung des Dichters selbst, nicht seine Auseinandersetzung
mit, sondern seine Gedanken über das Angeschaute, nicht die For-
derungen Goethe die Dinge gestaltet erlebt, sondern die Formeln mit
denen er fragt und ordnet.

Zwischen diesen drei Zonen, Lyrik, Symbolik, Allegorik, sind Übergänge, und es ist hier, wo es sich zunächst nur um die grundzätsliche Herausarbeitung der unterscheidenden Merkmale handelt, keine Rücksicht genommen auf Nuancen, Mische- und Halbformen, wie sie ohnehin meist entstehen in Zeiten eines zerfallenden Gesamtstils, einer experimentierenden Bildungsrevolution, wie die Zeit Goethes eine war.

Zusammenfassend: Goethes Lyrik enthält seine Erfahrungen, dargestellt im Stoff seines Ich.

Goethes Symbolik enthält seine Erfahrungen, dargestellt im Stoff einer Bildungswelt.

Goethes Allegorik enthält seine abgeleiteten Erfahrungen im Stoff einer Bildungswelt.

TER TEIL.
N UND WERDEN

UFÄNGE

der Mensch erleben kann, mußt er sein und dieser Sein ist ein nicht weiter auflösendes „Utophanomen“. Was bekam das Geschöpf am 28. August 1749 in Frankfurt dem Rat Goethe von seiner Frau Ruth geboren wurde von vornherein von der Natur mit, als einfach unklarendes — außer dem was alle kleinen Kinder mitbringen? Ist an diesem von außen her noch unbeeinflußten nackten Geschöpf zuheute das wir als angeborens Goethisch, als ein zugleich unterschieren und ursprüngliches Merkmal eben dieses Wesens anzukennen durften. Gehen wir zu den frühesten Berichten zurück und wählen nur die ähnenden aus, unter Auslassung dessen was der junge Goethe mit den Menschenkindern notwendig teilte — der größte wie der kleinste Mensch muß essen, trinken und schlafen, und so wird Goethe gleich als Kind geschnitten haben und kindliche Dinge begangen haben, wie das Hinauswerfen der Teller aus dem Fenster auf die Erstaunterung frankfurter Schallten — dessen wir uns aus Dichtung und Wahrheit merken. So reizvoll und lebendig diese Geschichte an sich zu erzählen erahlt ist, so bedurfte es doch nicht des kinder Goethe dazu dergleichen zu tun. So lassen wir auch die Schreibs- und Sprachübungen des Knaben Goethe bereite. Sie überschreiten den Bereich einer vortäglichen Erziehung nicht, wie man sie damals vornehmten Bürgerkindern angedeihen und zeigen Goethe als ein begabtes und gewecktes, auch gewissenhaftes, das unter zwanzig seinemgleichen immer einen der ersten Platze haupten wußte. Doch all das verrät nichts spezifisch Goethisches, nicht einen notwendigen inneren Zusammenhang ahnen zwischen dem und dem Geniu, zeigt nichts von dem einmaligen Damon Goethes, vom angeboren war und von der Wiege bis zum Grabe dieses einzigen echten Schicksal und Wesen abhob vom Weisen und Schicksal aller.

Die Auswahl zu treffen zwischen bezeichnenden und unbedeckenden Lieferungen ist für den Historiker so wichtig wie die zwischen echten und falschen. Wo die Überlieferung dünn fließt, wie z. B. zur Biographie Shakespeares oder Dantes, wird man leichtlich versucht sein die zufällig erhaltenen Dokumente, und seien sie so gleichgültigen Inhalts wie die Prozeßakten, wenn Shakespeares Namen vorkommt, so lange zu preisen und zu schätzen, bis sie doch etwas Bezeichnender zu ergeben scheinen. Wo die Überlieferung so überreichlich strömt wie zur Goethe-Biographie ist die Trennung zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem unabschätzbar.

bare Pflicht. Wir haben nun schon aus Goethes frühesten Jugend-, unter vielem Belanglosen, mehrere Zeugnisse welche in kindlicher Form einige Grundeigenschaften des eigentlich Goethischen Gepräges verraten. Ureigenschaften, noch durch keine Bildung getrübt und abgehoben. Zuge die seiner angeborenen inneren Struktur angehören und die um sohalb wertvoll sind, weil wir hier einen festen Punkt in der Nähe des Zenitums dieser Krattekugel haben und den Weg der Ausstrahlungen und Umwandlungen von möglichst weit innen her verfolgen können.

Jene ersten Zeugnisse ruhten allerdings von der zweideutigen Bettina her, aus ihrem zweideutigen Buch „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“. Es ist ihr zuzutrauen daß sie die bewußten Anekdoten, wenn nicht symbolisch erstanden, so doch zurecht stilisiert hat. Sie will sie von Goethes Mutter gehört haben und tat jedentfalls aus ihrer Kenntnis des späteren Goethe einiges Aufschönen dazu. Aber trotzdem überstreichen die Anekdoten nicht den Bereich des Wahrscheinlichen und wir haben kein Recht sie ohne weiteres abzuweisen — sie sind als Fakta ebenso kindlich als sie Goethisch sind, und ebenso natürlich als dämonisch — und das Zusammentreffen dieser Eigentümlichkeiten, die der schriftstellernden Bettina fehlten — sie war totsiet und genitalisch, schauspielerisch und überhitzen — rechtfertigen mit ihnen echten faktischen Kern zu verbürgen.

Die erste lautet „Er spielte nicht gern mit kleinen Kindern, sie müßten denn sehr schon sein. In einer Gesellschaft fing er plötzlich an zu weinen und schrie, das schwarze Kind soll hinaus, das kann ich nicht leiden — es hörte auch nicht auf mit Weinen, bis er nach Hause kam, wo ihn die Mutter befragte über die Unart. Er konnte sich nicht trösten über das Kindes Unlichkeit. Damals war er drei Jahr alt.“

Wenn dieser Bericht wahr ist oder Wahrheit enthält, so hatten wir hier die erste dumpte Bezeugung von Goethes eingehörinem Bildtheater, das sich als Schönheitsumu zunächst nur durch Reaktion außen vorsetzte. Es ist derselbe Zug der dem jungen Goethe alles Karikaturenwerken so unerträglich machte, daß ihm eine Verzerrung oder Verkrüppelung physische Unbehagen betrafte, daß ihm ein Fleck oder ein Knick auf seinem Klamottenkragen emporen könnte. Wir haben es hier mit einer ersten Goethischen Eigenschaft zu tun, die ihn selbst bestimmte, wie sie auf die begegnende Umwelt durch Aneignung und Ausscheidung später wirken müsste.

Eine zweite Aneklote, allerdings wesentlich nicht zugestellt und aufgeschönt, gibt uns ein anderes Grundthema seiner Lebens, welches das zum Dämon später mannigfaltige Variationen spielt. „Oft sah er nach den Sternen, von denen man ihm sagte, daß sie bei seiner Geburt eingestanden

hier mußte die Einbildungskraft seiner Mutter oft das Unmögliche in seinen Erbschungen Genüge zu leisten, und so hatte er bald heraus, Jupiter und Venus die Regenten und Beschützer seiner Geschickte seines Kindespielwerks konnte ihm nun nicht fernbleiben, als das Zahlbrett seines Kindespiels auf dem er mit Zahlpenningen die Stellung der Gestirne nachmachte, die gereichen hatte, er stellte dieses Zahlbrett an sein Bett und glaubte im Einfluß seiner günstigen Sterne sicher gerückt. Er sagte auch oft mit guter Vorwegnahme: „Die Sterne werden mich doch nicht vergessen und lassen halten, was sie bei meiner Wiege versprochen haben.“ Da sagte die Mutter: „Warum willst du denn mit Gewalt den Bestand der Sterne, damit ich doch ohne sie festig werden müsse?“ Da sagte er ganz stolz: „Mit so andeuten Leuten genugt, kann ich nicht festig werden. Damals war ich ein Jahrzehnt alt.“ Den ersten Lesi dieser Anekdote halte ich für glatt gestellt, im Sinne des Anfangs von Goethes Autobiographie, der ja von Lorenzkopf Goethes handelt. Dagegen die Goethe'sche Auskunft am Ende enthält den wahren Kern um den diese ganze poetische Erzählung abstimmt worden ist. Es ist wahrscheinlich, daß mag sich herausgestellt, daß in Goethe schon sehr früh ein durch das Gefühl seiner Freiheit und Überlegenheit sich gezeigt und nach Ausdruck gezwungen hat. Es ergänzt durch persönliche und glaubwürdige Zeugnisse aus seiner Jugend (wie das Gestung) monach et omnes seine Kameraden hielten, und den Schiedsrichter spielen. Wer findet hier eine zweite Goethe-Ureigenschaft, die sich in seines Leipziger Zeit, ehe er die ihm gegebene Ausdrucksform gefunden hatte, als abschiedlicher Gekröntum aus in seiner Straßburger und Wetzlarer Zeit ab Litanei, in seinem späteren als Olympieptum. In allen drei Formen ist das Gefühl einer inneren Kraft mitkam die in Gegensatz gegen den gemeinen Gang der gesetzen muß, sobald sie dieser Welt nicht beendend oder herrischer werden kann. Mit dem Schiedsrichterum ist das beeindruckende Selbst, die Abnung der Götterordnungsschafft fast verwandt.

Die kündigen in der Form, wie sie im Bettina-Bericht zweit bestzeugt, mehr von Goethes Charakter an als von seinem Goethe. Diese Abneigung von frühem Selbstgefühl haben wir aus der Jugend Niemandes Ciroffen oder Napoleons. Aus dem stolzen Steingucker hätte der Herrscher werden können. Im Vergleich mit dem Schiedsrichterum allein hat ein solches souveräner Selbstgefühl schon zum Kunstfertum bei. Man würde leichter einen bildenden Künstler in dem Knaben gesucht haben, wenn man (ebenfalls durch Goetting) erfahren hat, daß er unter Kameraden der Heiligste Zeichner war in der gemeinschaftlichen

Zeichenstunde. Wir wissen wie der Hang zur bildenden Kunst Goethe lange Zeit neben dem zur Dichtkunst als falsche aber mächtige Tendenz gelenkt hat. Es war sein bildnerischer Urtrieb, der in der Zeichnerei eine falsche sekundäre Form ergriffen hatte. Denn sein Bildnertum war eine Ureigenschaft, sein Zeichnen nur eine Anwendung. Sein Bildnertum gehörte zu seinem Charakter, sein Zeichnertum zu seinen Talenten. Sein Bildnertum war ein Schicksal, sein Zeichnertum ein Zufall.

Eine dritte Erzählung der Bettina bezeugt uns was die nicht zufällige, sondern notwendige Urform seines Bildnertriebs war: das Fabulieren des Kindes kündigt den künftigen Dichter an. Neben dem Schönheitssinn und dem Selbstgefühl finden wir schon sehr früh das Dichterische als eine Grundeigenschaft Goethes, als seine Grundform der Auswirkung — wie er selbst bekennt und wie es Bettina ausführt, ein Erbteil von der Mutter her. „Da saß ich und da verschlang er mich bald mit seinen großen, schwarzen Augen, und wenn das Schicksal irgend eines Lieblings nicht recht nach seinem Sinn ging, da sah ich, wie die Zornader schwoll und wie er die Tränen verbiß. Manchmal griff er ein und sagte, noch eh ich meine Wendung genommen hatte: nicht wahr, Mutter, die Prinzessin heiratet nicht den verdammten Schneider, wenn er auch den Riesen totschlägt; wenn ich nun halt machte, und die Katastrophe auf den nächsten Abend verschob, so konnte ich sicher sein, daß er bis dahin alles zurecht gerückt hatte, und so ward mir meine Einbildungskraft häufig durch die seine ersetzt.“

Diese drei Stammeigenschaften Goethes, Schönheitssinn, Selbstgefühl, dichterische Phantasie sind zunächst die einzigen die wir dem nackten Kinde zuschreiben wollen auf Grund der ersten Zeugnisse. Was uns etwas später über ihn berichtet wird gibt bereits Synthesen dieses Ich mit der Umwelt, geistige und sinnliche Einwirkungen der Umwelt auf dieses angeborene Ich, und dessen entsprechende Gegenwirkungen. Freilich wird bei der Intensität und Aktivität mit welcher jene drei Grundeigenschaften bei Goethe auftreten alles Äußere sofort ein Inneres, alles Zufällige sofort Schicksal und Eigenschaft, aller fremde Stoff sofort eigner Gehalt, aller Eindruck sofort Ausdruck. So finden wir schon beim Knaben Goethe drei weitere Eigenschaften die vielleicht nicht mit ihm geboren sind, aber so früh ihm eingewachsen sind, daß wir sie jenen drei allerersten oder erstbezeugten Formen seiner Vitalität (auf das bloße Tier, den Säugling, wollen wir nicht rekurren) anreihen können. Es sind die ersten Abwandlungen jener Grundformen: sein Lehrtrieb, sein religiöser Hang, und seine Beobachtungslust und ‚gabe, die sich gleicherweise gegen sein Ich wie gegen die Umwelt richtet. Wer möchte entscheiden was hier früh erlernt und was

angeboren ist? Wir können Eigenschaften immer erst wahrnehmen, wenn sie hervortreten, wenn sie aktuell werden, aber nicht immer ist der Zeitpunkt des Erscheinens identisch mit dem Zeitpunkt des Entstehens — oder vielleicht unsere Organe zur Erfassung der Wirklichkeit reichen nicht so weit wie die Wirklichkeit selber. Auch das ist übrigens ein Grund mehr, warum der Biograph eines produktiven Menschen sich vor allem an seine Produktion selber halten muß, um sein Leben zu fassen, denn es ist das Wesen des schöpferischen Werks — in einem Sinnbild das Leben voraus und rückwärts rund zur Erscheinung zu bringen, das sonst uns unentzündlich verborgen oder wenigstens gestaltlos bliebe. Aber gerade die Produktivität selber, die nicht eine einzelne Eigenschaft, sondern das Wesen, die Seele des schöpferischen Menschen ist, woran alle einzelnen Eigenschaften sich entfalten, die Trägerin der Eigenschaften, die wiederum von diesen ihre spezifische Farbe und Machtung erhalten — gerade die Allbezeugerin selber werden wir, so gewiß sie angeboren ist, immer erst verhältnismäßig spät wahrnehmen und immer erst wenn das nackte Ich bereit mit der Umwelt in einen vermischenden Kontakt geraten ist, und zwar je früher die Produktivität hervortritt, desto weniger rein und deutlich wird sie als eine angeborene Kraft des Ich hervortreten, da gerade dann sie sich noch nicht in ihrer eigenen Form und Sprache ausdrücken kann, sondern erst einmal in vorgetümten fremden Formen, die sie nachahmt, und mit fremdem Stoff, den sie noch nicht bewältigt, der sie zudeckt und erdrückt.

Die anderen Eigenschaften können wir in ihrer Farbe und Qualität als speziell Goethisch auffassen: von seiner Dichtergabe wissen wir seih daß sie da war, aber erst viel später was das speziell Goethische daran, die Form der Goethischen Seele darin war — sie wird uns verhüllt durch die Rokokoformen deren sie sich bediente und den meist uralten burgherlich biblischen Stoff der ihr zunächst geboten wurde. Goethes früheste Produktion enthält also nichts woraus wir sein Urteil erbauen könnten, sondern wird völlig beherrschend und erdrückt von seinen Bildungslehrnissen. Diese eben bestanden in einer rationalisierten, behagig verbsteten, protestantisch burgherlichen Bibelwelt einerseits, und in einer uralten temporeuellen farbigen Reise- und Marchentromantik andererseits, wozu der teste und abgeschlossene Burghergeist, in dessen Milieu der Knabe Goethe aufwuchs, dem allgemeinen Menschentrieb nach Ferne in Raum und Zeit genug tat. Goethe nennt in Dichtung und Wahrheit als Werke dieser Art welche ihm Eindruck machten Peneloni Telemach, Robinson Crusoe, derzen deutsche Nachahmung „die Insel Felsenburg“, Lord Ansons Reise um die Welt.

Ward hier der kindliche Durst nach räumlicher Ferne befriedigt, so fand der Durst nach zeitlicher Ferne, nach Märchenwillkür und Märchenweite Nahrung in den noch immer lebendigen Volksbüchern aus dem ausgehenden deutschen Mittelalter, Eulenspiegel, die vier Haimonskinder, die schöne Melusine, Kaiser Oktavian, Magelone, Fortunat „mit der ganzen Sippschaft bis auf den ewigen Juden“. — Es mag damals wohl auch der Doktor Faust, den Goethe selbst nicht namentlich anführt, zum erstenmal ihm begegnet sein.

Die Bibelstunden und die Lektüre solcher Märchen-, Wander- und Wunderbücher gaben also den ersten Bildungsstoff ab dessen die kindliche Produktivität sich bemächtigte. Dichtung und Wahrheit sagt uns von dem langen Roman über Josef und seine Brüder den der Knabe Goethe verfaßte und ähnlichen weitläufigen Umsetzungen von Gelesenem oder Gehörtem in Geschriebenes. Die Märchen die er erzählte und niederschrieb werden wohl kaleidoskopisch durcheinandergeworfene Variationen jener alten Volksbücher-motive gewesen sein. Die Stilform deren er sich bediente mag sich jeweils angeschlossen haben an die Muster denen er den Stoff entnahm, sei es der schnörkelhafte zugleich kindliche und umständlich altkluge Ton der damaligen Reisebeschreibungen, sei es der altertümlich trockene und zutrauliche Ton der Volksbücher. Eine stoffliche Mischung beider Motivwelten waren offenbar seine Puppenstücke, deren Charakter uns der Anfang des Urmeister am anschaulichsten übermittelt. Von seiner eigenen Prosa aus der frühesten Knabenzzeit ist uns nichts erhalten. Das Märchen „Der neue Paris“ ist in der Form in der es vorliegt ein Werk des alten Goethe, zu dem bestenfalls einige Kindheitsmotive als Stoff gedient haben. Die Gedichte die wir aus seinem 10. bis 16. Jahre haben zeigen eine ungemeine Geschicklichkeit in der Beherrschung der damaligen Verssprache ohne irgendeinen eignen Ton: seine Neujahrsgratulationsverse an die Großeltern sind glatte Bänkelsängerei im Stil der Gelegenheitsdichter aus der Zeit zwischen Opitz und Gottsched, da Dichten ein lernbares Handwerk war das darin bestand daß man die geläufigen Begriffe von den Gegenständen oder Gefühlen in Maß und Reim verteilte und mit faßlichen Gleichnissen aus der Natur oder der Mythologie aufputzte. Kanitz, Besser, Abschatz, die nüchterneren Nachfolger der schlesischen Schulstpoeten waren die Vorbilder dieser Art von Gelegenheitspoesie.

Das erste größere Gedicht das uns von Goethe aufbewahrt ist „Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi: auf Verlangen entworfen von J. W. G.“ das er als Fünfzehnjähriger verfaßte und drucken ließ, ein weitläufiges Produkt, weist ebenfalls keinen eigenen Ton, keine

Anmachung auf, beherrscht aber vollständig und souverän die Farbe, den Bilderschatz und die Verstechnik einer Epoche deren Formeln für das Giottartige, dekorativ feierliche, rationell Ethische Haller geprägt hatte. Ein gewisser kalt feierlicher, repräsentativer Stil waltet dann — trocken und innerlich leblos, aber ungern und stockig — gewandt und bewegt mit virtuoser Handhabung des reinen Faltenwurfs und einem erstaunlichen Reichtum an dekorativen Mitteln zur Hervorhebung einer Anmachung die nur vorgestellt, nicht erfüllt. Es fehlt jede eigene Formung, jeder eigene Nachdruck, jeder Glaube darin, es ist ein reines Virtuosenstück, und zwar eines Künstlers im erreichtbar Handwerklichen seiner Kunst von keinem der alten Meister des rationalistischen Zeitalters deutscher Poeterei noch zu lernen hatte. Alle verstechnischen Mittel die von Opitz bis Gottsched und Goethe ausgebildet waren stehen dem Verfasser dieses Produkts böhme.

Gegen fehlt dann jede Ahnung von dem neuen Begriff der Dichtung eines Ausdrucks innerer Freiheit wie er damals durch Kleopatra entwicklicht war. Der Ausdruck des eigentlich Goethischen Werkes war damals noch nicht in seiner Produktion gerichtet werden, denn diese ist gerade das Ungoethische, das was er mit anderen teilt, Bildungsmaße, aber ebenfalls nicht speziell Goethische Bildungsverlebnisse, in welche einer ganzen Rokoko-generation Nur zweierlei ist goethisch, doch das ist nicht einmalig, sondern gradlinig — einmal die Angewandtheit selbst, die Lust und Kraft alles Gieeleinten sofort nachzuhahmen, alleine und Giehöte in aktive Anwendung umzusetzen, und die fröhliche sprachliche Begabung womit er, dem Leben nach noch leer und arm, älteren Mittel und Formen einer Kunstabübung sofort beherrscht und den äußeren Gegenstand anwendet den man ihm bietet. Auf Verlangen ein Gericht dieser Art zu entwerfen, zu dem es nichtlich keine innere Erhöhung hat, beweist eine enorme geistige Wachsamkeit, Rarität, Geschicklichkeit. Während nun allerdings Goethes Jugendproduktion vor Leipziger Liederbuch nur das Abgeleitete, Fremde, Zufällige seiner alten Seins gibt, enthalten einige biographische Anekdoten unüblich wesentliche, ursprünglich eigene und speziell Goethische Zuge seines Lebens und beantworten uns vernünftiger die Frage nicht nur nach seinen Eigenschaften, sondern auch nach bestimmten Freiheitshandlungen, die später Form, als in der Struktur seines Ich schon begründet, durch ganzes Leben immer wiederkehren.

Wir wenden uns nach dem Vorblatt auf die frühesten, gleichsam un-

goethischen Arbeiten Goethes zurück zu den frühenen Zeugnissen derjenigen Eigenschaften welche wesentliche Merkmale seines Charakters und Voraussetzungen der eigentlich Goethischen Produktion und nach dem Schönheitsum, dem Selbstgefühl und der Fabulierlust erfahren wir seinen Lehrtrieb, seine Frommigkeit und seine Beobachtungsgabe.

Das früheste Zeugnis für seinen Lehrtrieb gibt ebenfalls Bettina, und es ist kein Grund diesmal ihre Erzählung auszuweiteln, da Goethes früheste Korrespondenz, die mit seiner Schwester, schon einen eingelängt pädagogischen Charakter trägt und auf eine pädagogische Neigung und Fähigung hindeutet.

Bettinas Bericht lautet „Sonderbar fiel es der Mutter auf daß er beim Tod seines jüngeren Bruders Jakob, der sein Spielkamerad war, keine Trauer vergoss, er schien vielmehr eine Art Angst über die Klagen der Eltern und Geschwister zu haben, da die Mutter nun später den Trotzigen fragte, ob er den Bruder nicht lieb gehabt habe, ließ er in seine Kammer, brachte unter dem Bett hervor eine Menge Papiere, die mit Lektionen und Geschichten beschrieben waren, er sagte ihr, daß er dies alles gemacht habe, um den Bruder zu lehren.“

Der pädagogische Trieb der sich in dieser Geschichte auspricht ist eine der Grundanlagen Goethes von den ebenerwähnten Leipziger Studentenbriefen an seine Schwester bis zu den Gesprächen mit Eckermann ist Goethes Verkehr mit den Menschen, mit seinen Nächsten oder mit dem Publikum, getragen von einem manigfach abgestuften Willen zu Bilden, zu Klären, zu erziehen – und zwar auf eine andere Weise als er je ein früherer oder späterer Praeceptor Germaniae geübt hat. Das Unterscheidende seines pädagogischen Verfahrens liegt darin daß er im jedem Gegenüber mit hoher pflanzenhaft feinem Instinkt der Verantwortlichkeit den Keim von Bildungsmöglichkeiten spürte an den er seinen eigenen erzieherischen Trieb einsetzte. Denn dieser ist nur eine weitere Form seiner Bildungstriebe selber, ein Übergreifen seiner heimlich bildenden Gewalt auf andere – und wie Goethe das erste Deutsche ist bei dem man von bewußter Selbstbildung reden kann, als von einem Selbstverzeichnungsprozeß der an sich bewußt tut was die Pflanze unbewußt tut, so ist er das erste der in der Beschreibung fremder Menschen, instinktiv und bewußt, einen organischen Bildungsprozeß gesiechen und gefordert hat.

Weil sein Erziehertum mit seinem bildnerischen Trieb so tief verwandt ist, dürfen wir die frühe Regung dieses Erziehertums nicht nur auf Nachahmung sondern auf Naturell zurückführen. Denn freilich muß man sich bei allen kindlichen Ausübungen fragen ob sie nur ente Jugendeindstiche

nachahmungswertig anwenden, oder ob ein Utrieb aus ihrem Tun spricht. Der Knabe Goethe so früh erzieherische Neigungen entwickelte, konnte zurückgehen auf das Beispiel seines Vaters, unter dessen pedantischer Lust die Goethesche Familie zu leiden hatte. Goethes erzieherische Grundanlage ist nicht eine primär didaktische. Das Erziehertum ist viel Umfassenderes als das Lehrertum: das letztere hat nur dem Geist zu vermitteln oder Fähigkeiten beizubringen, und ist eine Lehren-Weg von außen nach innen, eine Methode, gegebenen Stoff zuzuführen, einzuteilen, nahrhaft zu machen. Der Stoff ist das Gegebene, dann erst ist der Mensch. Der Erzieher hat es mit dem ganzen Menschen zu tun. Gegebene und menschliche Anlagen, zum Weg ist der von innen zu tun — der Erziehertrieb, d. h. der auf Menschen übertragende Bilderbild, ist unabhängig davon ob er gerade Gegenstände findet woran er erproben kann ... er ist dem erzieherischen oder vorbildlichen Menschen selbstverständlich wie die Wärme der Sonne, auch die Wärme hat den Zweck Pflanzenwuchs zu fördern, aber sie tut es, wenn Pflanzen sind. So ist auch Goethes Erziehertum nicht auf Anlass aus, um sich zu zeigen und zu erproben: er wäre ein großer Erzieher gewesen auch ohne sie — das Bilden war ein heimliche vegetabilier Utrieb seiner Natur, nur sich mit Bewußtsein und Technik — er gehörte zu seinem Stil, er ist Ausstrahlung seiner Lebendigkeit selbst.

Fähigkeit des Lehrens besaß er auch, aber das ist kein Utrieb, keine eigene Eigenschaft, sondern eine eilerente Fertigkeit die er zu bestimmten beherrischen mußte und meisterhaft beherrichte, wie alles was er Lehren konnte er, Erzieher, Bildner war er.

Zeugnis für Goethes Rommigkeit konnte man schon Bettina's Anekdoten Goethes Steinigungserlebnis deuten — doch deren Hauptgrund war das Gefühl, nicht die Thitucht. Goethe kümmerte sich um die Sterne, die eine besondere Beziehung auf ihn selbst zu haben schienen, nicht um Schauers willen den die Sterne an sich ihm entflochten. Die menschliche Anlage welche allem Kult und allem Mythos zugrunde liegt ist die Ehetucht vor etwas von dem wir schlechtthin abhängig sind, dem wir durch unsere Hingabe und Dienste uns nähern können, etwas das wir unverzweilen da ist, sondern umgedreht.

In untreuer Bürgers Reine wogt ein Streben
Sich einem Höhern, Reinem, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben

Die Verse des vierundachtzigjährigen Goethe bezeichnen die reele Anlage welche den Menschen zur Aarbeitung führt, und in Wilhelm

Meisters Wanderjahren spricht er von den drei Stufen der Ehrfurcht, der Ehrfurcht vor dem über uns, vor dem unter uns, und vor uns selbst. Welcher Religion man zuneigt, ob mehr heidnischer oder christlicher (um die zwei Grundformen religiösen Verhaltens zu nennen) ob mehr magischer oder mystischer — das hängt hauptsächlich davon ab welche von jenen drei Arten der Ehrfurcht in uns überwiegt. Ehrfurcht ist angeboren, sie läßt sich nicht lernen, aber sie kann, als ein im höchsten Sinn Geistiges, erst durch Erziehung ihre Richtung und ihren Gegenstand und somit ihre Außerung empfangen. Goethe war einer der frömmsten Menschen, und zwar im heidnischen Sinne fromm: der Ausgangspunkt und die Mitte seiner Frömmigkeit, welche all seine anderen Verehrungen bestimmte, war die Ehrfurcht vor sich selbst, die er in den Wanderjahren als die oberste und umfassendste Art der Ehrfurcht pries. Das heißt: er nahm sein eigen Dasein und Wesen hin als eine Form und Wirkung der göttlichen alldurchdringenden Kraft. Der fromme Christ, wenigstens im Paulinischen, Augustinischen, Lutherischen Sinn, geht aus von der Ehrfurcht vor dem über uns, und hat primär nicht Ehrfurcht, sondern Ekel vor sich selbst, er empfängt ein Gefühl der Ehrfurcht vor sich selbst erst auf dem Umweg über das Gefühl Gottes Geschöpf zu sein, nicht, wie der Heide fühlt, Gottes Ausdruck, Gottes Träger und Form zu sein.

Nicht seine Liebe zum heidnischen Altertum machte Goethe zum **Heiden**, sondern diese Liebe ist die natürliche Folge seiner urheidnischen Naturanlage, welche sich freilich in den Formen der antiken Religiosität heimischer fühlen mußte als in den christlichen. Die Welt selbst, den Menschen, die sinnliche Erscheinung, den Leib als göttliche Urformen zu erleben und zu verehren, das war Goethe angeboren — nicht: die sinnliche Welt und das Menschliche für ein irdisches Jammertal zu halten, welches erst Würde und Wert empfängt dadurch daß es von Gott geschaffen und erlöst wurde.

Konnte sich aber diese heidnische Form der Religion schon beim Knaben Goethe äußern? denn das Selbstgefühl ist nicht identisch mit der Ehrfurcht vor sich selbst. Selbstgefühl heißt daß man sich stark, wertvoll, tüchtig fühlt, sei es mit Hinblick auf sein Tun und Können, sei es im Vergleich zu anderen Geschöpfen. Ehrfurcht vor sich selbst heißt daß man in sich ein Göttliches spürt, etwas gerade das nicht in unserer Gewalt steht, etwas das nicht Ich bin, sondern das Ich ist, etwas Überpersönliches Un erforschliches Undurchdringbares Unbewirkbares, das gleichwohl mit dem Ich gegeben ist. Im heidnischen Altertum fanden schon die Kinder Formen vor, diese Ehrfurcht vor sich selbst auszuüben, zu bezeugen: antike Kinder wurden erzogen im Glauben an die Heiligkeit, an die Göttlichkeit

des Leibes. Der junge Goethe, geboren in einem christlichen Hause und christlich, wenigstens mit der Bibel, erzogen, mit mit der Furcht vor dem dreieinigen Gott, dem Schöpfer Himmels und der Erde, konnte als Knabe also seine religiöse Uranlage, die heidnische Furcht vor sich selbst noch nicht betätigen, die zum ganzen Leben durchdringt von dem Augenblick ab, dass seine Frömmigkeit durch die ihm umgebenden Bildungs- und Erziehungsrichtungen zu sich selber durchgedrungen war, von der Straßburger Zeit ab. Wenn die heidnische Frömmigkeit eine Uranlage Goethes war, wie wird sie sich beim Knaben äußern, da sie nur christliche Formen auftritt? nur Bibel, Predigt und protestantischen Gottesdienst. Bezeichnend genug auf eine magische, d. h. auf eine relativ heidnische Weise. Der heidnisch religiöse Instinkt des Knaben Goethe ergibt sofort die einzige Möglichkeit, sich seinem Gott zu nähern, indem er sich einen sinnlich-magischen Kult einrichtete nach katholischem Muster, und zwar nicht um die katholische Kirche nachzuahmen, nicht aus einem primären Vergangen an sinnlichen Pomp, den man ja wohl auch bei einem Ich hätte herstellen vorzusehen dachte, sondern aus einer abhängigvollen, heidnischen kindlichen Frömmigkeit heraus, welche Gott nur unter sinnlichen Formen anbietet kann.

So ist die kindliche Kulthandlung zu erklären von der Goethe am Schluss des ersten Buchs von Dichtung und Wahrheit berichtet. Zweierlei ist hier für Goethe wesentlich und das erstmal deutlich angekündigt:

1. sein Streb zur Aarbeitung, zur Furcht überhaupt und zwar in einer, soweit es seine damaligen Umgebungen zuließen, möglichst heidnisch sinnlich sich äußenden Form.

2. sein Drang, Gefühl und Triebe sofort zu betätigen, seine Eindrücke in sinnlichen Ausdruck umzusetzen.

Seine schon sehr eigenartige und spezifische Frömmigkeit in Produktivität, d. h. in Gebilde oder Rede umzusetzen fehlte ihm damals jede Möglichkeit, so setzte er sie in Aktivität um. Den Mythos für seinen Kulterglauben bot ihm ja die Bibel fertig und deutlich, so erschuf und errang er sich eine eigne Magie dazu. Wo es ihm nicht gegeben war sich in Bildern auszudrücken drückte er sich in Brauchen aus, wo es nicht durch die Gestalt reden konnte redete er durch den Akt. Goethes Religiosität hat sich freilich später, nachdem sie frei zu ihren eignen Ausdrucksmöglichkeiten durchgedrungen war, nur mythisch, nicht magisch, d. h. durch Mythos nicht durch Brauch, durch Anschauung der Gottheit, nicht durch Einwirkung auf die Gottheit betätigt. Nur als Knabe, da er keinen heidnischen Mythos, sondern nur heidnische Magie zur Auslösung seiner Frömmigkeit vor sich betätigte sich notgedrungen sein heidnisches Gehalt auf

magische Weise, in magischer Form. Später war ihm das Magische, als Vergewaltigung, als Fortsetzung der Gottheit sogar zuwider, wie er ja im Schlussatz jener Erzählung seines ersten Opfers andeutet. „Aber möchte man diesen Zufall als eine Warnung betrachten, wie gefährlich es überhaupt sei sich Gott auf dergleichen Wegen nähern zu wollen!“ Ich auf magischen Wegen. Dass Goethe auch in der Religion sich mythisch, und nicht magisch verhielt entspricht nur dem Gesamtkarakter seiner Lebenserfahrungen: er war ein produktiver, kein aktiver Mensch, ein Mensch des Werks, nicht der Tat. So war ihm auch in der Religion das Bild Gottes wichtiger als die Aktion wodurch der Mensch zu Gott gelangt.

Eine letzte Eigenschaft, die allerdings auch noch nicht am Daugling aktuell hervortreten kann, obwohl sie potentiell vorhanden sein muss, ist Goethes Selbstbeobachtungsgabe. Goethe selbst hat sie als einen wesentlichen Zug seines Charakters in Dichtung und Wahrheit beschrieben und bei einem bedeutenden Anlass festgehalten. Sie ist denn auch weit seltsamer und weniger zu vermuten gerade bei einem lebhaften und geweckten Kind als die nach außen gewandte Schaulust. Denn die Fähigkeit die Außewelt zu beobachten ist wohl bei Kindern überhaupt (nicht nur bei genialen) größer und tiefer als bei durchschnittlichen Erwachsenen, weil für Kinder alles neu und erstaunlich ist, für Erwachsene nicht mehr, und das Staunen ist die Mutter der Beobachtung. Wenn auch Goethe schon als Knabe mehr, scharfer und tiefer sah als die meisten Geftahiten, so mag dies doch nicht ohne weiteres als eine spezifische, ihn von anderen unterscheidende Eigenschaft angesehen werden. Auch haben wir von Goethes spezifischer Beobachtungskraft und Schrift erst zu reden, wenn sie sich in seiner Produktion beweigt – denn wir haben aus seiner Knabenzeit kein unmittelbares Zeugnis dafür, wohl aber für seine heitere Kindheit. Diese setzt übrigens die Aufmerksamkeit auf das Fremde voran, weidet sich auf dem Vergleichen beruht. Goethe erzählt: „Wir Knaben hatten eine sonntägliche Zusammenkunft wo jeder von den selbst verfertigten Versen produzierten sollte, und hier begegnete mir etwas Wunderbares: was mich sehr lange in Unruh setzte. Meine Gedichte, wie sie auch sein sollten, mußte ich immer für die besseren halten. Allerdings bemerkte bald, daß meine Mitwerber, welche sehr lahme Dinge vorbrachten, in dem gleichen Falle waren und sich nicht weniger stunkten, ja was mir noch bedenklicher erschien, ein guter obgleich zu solchen Arbeiten völlig untauglicher Knabe (des keine Reime sich vom Hofmeister machen ließ), hielt diese nicht allein für die allerbesten, sondern war völlig überzeugt, er habe sie selbst gemacht. Da ich nun solchen Lertum und Wahnsinn offenbar nicht sah, hielt er mich

eines Tages aufs Herz, ob ich mich vielleicht selbst in dem Falle befände, ob nicht jene Gedichte wirklich besser seien als die meinigen und ob ich nicht mit Recht jenen Knaben ebenso toll als sie mir vorkommen möchte. Dies beunruhigte mich sehr und lange Zeit, denn es war mir durchaus unmöglich, ein äußeres Kennzeichen der Wahrheit zu finden."

Folgendes erscheint nun an diesem Bericht der Vortrag zu Goethes späteren Erlebnissen und Verhaltensarten. Zunächst der Ausgangspunkt seiner Selbstbeobachtung. Die Aufmerksamkeit auf das Verhalten anderer weist ihn auf sich zurück: seine Selbstbeobachtung geht nicht hervor aus innerer Unbefriedigung, Hypochondrie, Selbstzersetzung, sondern aus dem Kontakt mit der Umwelt. Er hält sich mit dem natürlichen Kraftgefühl des reichbegabten Knaben für den Besten, für den Geschicktesten, aber er kehrt sich nicht selbstspiegelnd nach innen, weil er sein Tun und Lassen als das einzige Wichtige empfand, sondern er rückt hier an anderen auf sich selbst, er wacht zu sich selbst auf durch das Sehen, nicht durch das Grübeln.

Goethes Psychologie, deren Anfang wir in diesem Bericht besitzen, geht nicht von dem bodenlosen Abgrund des Subjekts aus, sie ist nicht analytisch sondern synthetisch und sie hat immer die Auseinandersetzung zur Basis, nicht den Begriff und nicht das Gefühl. Vergleichen wir etwa Augustin, Luther, Rousseau, all der Romantiker psychologische Selbstzeugnisse mit dieser Goethischen Selbstbeobachtung! Sie alle halten den Blick stier auf einen Punkt des Innern gerichtet, der ihnen aus außen oder inneren Gründen verletzt ist, der weh tut. Sie lehnen von sich aus die Seelen anderer zerlegen oder richten, oder sie nehmen die anderen als Sünde, um damit in ihren eigenen Wunden zu bohren. Alle christliche, protestantische, rationalistische, psychologische Selbstbeobachtung zeigt in manigfachen Nuancen diese Härkunft. Es hängt mit Goethes angeborenem Heidentum zusammen, daß für ihn die eigne Seele nichts Subjektives, sondern etwas Objektives war, deren Verhalten und Bedingungen er an dem Verhalten und den Bedingungen außer ihm liegender Wesen messen wollte. Somit haben wir hier ein erstes Beispiel der vielbedeuteten und viel missverstandenen Goethischen Objektivität — ein Wort das einen doppelten Sinn hat: artistisch genommen heißt es Gegenständlichkeit, moralisch genommen heißt es Gerechtigkeit. Dass es nur zwei Seiten derselben Sache sind beweist eben dieser Bericht aus Dichtung und Wahrheit, und wir haben auch ein deutsches Wort dafür, welches zugleich das artistische und moralische Wesen dieser Eigenschaft ausdrückt: Sachlichkeit. Indem der Knabe Goethe das was er erlebt zugleich sah, als lebte er ein anderer, indem er schon als Kind kein Subjekt zum Objekt, seinen Zustand zum Gegenstand seiner Betrachtung

machte — und zwar mit Hilfe der Außenwelt, die er nur als Gegenstand, nur als Objekt, nur als Gesehnes, nicht als Sehleses kannte — war er zugleich moralisch objektiv, d. h. gerecht gegen sich selbst, er war Rechtes über sich selbst, wie er es gegen einen anderen gewesen wäre; er suchte die Begegnungen und Erubungen der Eigenliebe auszuschließen und sich zu weiten wie er einen Gleichgültigen geweitet hatte, und er war ästhetisch objektiv, d. h. klar und deutlich gegen sich selbst, er wollte sich anschauen, als stünde er sich gegenüber von außen, mit dem eigenen Auge zuhause und umfassend. Dies ist bei einem Ichhabten und Eigentümern kind eine fast unerhörte Helligkeit. Es ist kein Zufall, wenn der Knabe der so schon gegen sich selbst die Augen aufmachte, nachher der gerechteste Mann geworden ist der gerechteste auch gegen sich. Denn was unterscheidet Goethes Gerechtigkeit von der des Weltbeglückten, wel' ke' aller verstellen und alles verbergen wollen, seine Klarheit über sich selbst von der des Hypothekanten und Selbstbeobachter und ihruhrenden Seelenanalysten? Jene Allgemeinverstehet und tolerant aus einem geheimen Gefühl der eignen Gerechtigkeit und aus einer Ahnung daß sie selbst der Toleranz bedurften, um zu existieren. Sie haben keinen eignen Standpunkt, sondern nehmen den ihres jeweiligen Gegenübers an, d. h. sie versuchen aus deren Ich heraus zu erleben, mit deren Gedanken zu denken, mit deren Maß zu messen, sie blicken in das Fremde hinein, und meinen es zu verstehen und zu würdigen, wenn sie ihr eigenes Ich aufheben. Sie verwechseln Objektivität mit Relativismus, Sachlichkeit mit Unpersönlichkeit, Gerechtigkeit mit Universalitätsprinzip, ja so da ihre Gerechtigkeit die Abwesenheit eines Materialia habe, so ist sie ein rein negativer Begriff. Die Goethesche Gerechtigkeit besteht darin daß er sich ausschaltet, sondern als ein Gegebenes erscheint, das für das ein Gegebene es nicht mit seinen Mitteln und Gewissen verhindern kann, verschüttetlich gegelten Ich aus mußt er die Welt ausmachen, dasselbe kann er wie die meisten Menschen als ein außerweltliches Werkzeug benutzen, das für ein Gerechtliches, Verantwortliches und Werthabendes bestimmt ist, oder immer das er nicht nur hat, sondern das er entdeckt und aufzufinden beginnt. Nochmals: es sprach zu seinem Selbst nicht nur « das Kind » der Seele, sondern auch das ist Ich.

Und das unterscheidet seine Klarheit über sich selbst von der der Subjektisten und Hypothekanten. Diese kommen nie das Ich in einer unter anderen Weisen als ein runder Quader zu sehen, und das ist vermaaleiner das gar so objektive All in einen Spiegel, in Materie, vergrößertes bewegtes Subjekt, als daß sie in einem Spiegel sich selbst als ein reelles Dasein erkennten — und vor allem, sie müßten — sich nach vornen, wahrnehmend

bestrebt war sich nach außen darzustellen, vor sich selbst und vor

mir zusammen welche Eigenschaften Goethe wir auf Grund früher Erzeugungen als angeboren, wesentlich und spezifisch aufstellen könne. Schönheitsinn, das Selbstgefühl, den Habichtstrieb, den padagogischen Trieb, die religiöse Anlage, die Selbstbeobachtung. Damit ist nicht gesagt daß dies die einzigen Uranlagen Goethes wären, es sind nur die am frühesten als solche bezeugen, die wir am frühesten als vorhanden können. Und zwar sind sie nicht nur bezeugt als vorhanden, sondern nicht nur gesagt daß sie da wären, sondern wir haben dafür die Anschauung. Goethische Gebärden, Haltungen, Handlungen darauf kommt es an schwere von jeder Goethischen Anlage die uns auf seines Lebens begegnet immer erst dann zu reden haben, wenn Wirkung, d. h. bei Goethe als Produktion oder Handlung hervorgerufen bloße Bericht dritter, ja Goethe selbst daß er so und so gewesen das und das auf ihn gewirkt habe, geht uns immer erst an, wenn einer bezeichnenden Handlung, Aufführung oder Leistung die Wesentliche Eigenschaft, deren Vorhandensein uns bezeugt wird, als ding oder Eigenschaft unmittelbar wahrnehmen. Nichts was in mir war, was als in ihm vorhanden oder wirklich bezeugt wird, ist vergangen, nichts ist unfruchtbare oder form- und ausdruckloser geblieben oder später tritt es als Werk oder wenigstens als Aufführung oder Aktion her vor. Wir haben daher nirgends nötig uns mit Zeugnissen über zu begnügen, überall können wir auf Zeugnisse von Goethe selbst schließen. Was später bezeugt wird, oder später in Werk und Gestalt in seinem Ausdruck findet, muß derwegen nicht notwendig schon sein. Das Zeitlich-spätere muß nicht das Seelisch-abgeleitete sein. Selbstgefühl Goethes tritt erst in seinem 17. Jahr heraus und ist nicht im primarsten Kratze. Der Zeitpunkt der eine potentielle Fähigkeit macht ist Sache des Schicksals an den Leistungen selbst, nicht an Verständen ihres Herstellers ist zu erkennen, ob sie ursprünglich geleitet, ob sie angeboten oder erwogen, Original oder Nachahmung Shakespeare schreibt erst mit etwa 25 Jahren Dramen, aber man wird dramatisches Genie nicht abgeleitet nennen können, es ist keine esse, es ist eine angeborene Eigenschaft.

Bei dem schöpferischen Menschen geht erst das Geschaffene, Geschaffene, sinnlich Wirksame, unmittelbar Deutliche und Deutbare an. Dies ist der Grund warum man bei dem Knaben Goethe von Ureigenschaften reden darf, aber nicht von Uerzebnissen:

denn von Urlebnissen, von primären Erschütterungen seiner Kinderseele hören wir wohl, auch mit näheren Umständen, aber wir sehen weder in einer bezeichnenden Handlung noch in der Produktion etwas davon. Dahin gehört der erste Eindruck den der Tod auf den Knaben gemacht haben muß, als er ihm im eignen Haus entgegentrat und ihm Geschwister raubte. Wir können wohl nach Analogie eigner Kindheitserlebnisse etwas von jenem Urschauer ahnen, aber wie er sich in Goethes Kinderseele vollzog das ist für uns transzendent, denn es ist uns wohl bezeugt daß, aber es hat sich nicht bezeugt wie es war. Wollen wir wissen was der Tod als Urerlebnis für Goethe bedeutet, so haben wir kein früheres sinnbildliches Zeugnis als im Prometheus-drama des Vierundzwanzigjährigen:

Wenn aus dem innerst tiefsten Grunde

Du ganz erschüttert alles fühlst . . .

Das ist freilich nicht das Urerlebnis einer Kinderseele, und es ist mehr der Schauer des Sterbens als der des Todes darin ausgedrückt: aber trotzdem sind hier noch alle Kindheits-todesschauer mitaufbewahrt und in diese Rhapsodie hineinergossen.

Ein zweites Urerlebnis des Kindes Goethe war der Eindruck den das Erdbeben von Lissabon auf ihn machte. Aber auch davon haben wir nur Bericht, keinen Ausdruck. Seine Nachwirkung mag eingegangen sein in die religiösen Schauer der unbedingten Allmacht Gottes und der Ohnmacht des Menschen gegenüber dem Verhängnis. Goethe selber schildert als Greis den Eindruck durch den nach seinem eigneñ Zeugnis „die Gemütsruhe des Knaben zum erstenmal im tiefsten erschüttert wurde“. Das Gefühl das uns in Dichtung und Wahrheit nur berichtet, ja nur angedeutet wird, hat einen unmittelbaren Ausdruck in Goethes Produktion allerdings nicht gefunden. Denn nichts lag ihm ferner als mit der Gottheit oder dem Verhängnis zu hadern und zu rechten: es war in ihm bei allem Titanismus, der den Göttern trotzte im Stolz auf die eigne Kraft, kein zähnefletschender Byronicus, wie er die Götter bekämpft aus Negation, aus Unzufriedenheit mit der Weltregierung. Der Prometheus-trotz, der sich den Göttern gegenüber behauptet, schließt keine Kritik der Weltordnung ein, er ist nicht offensiv, sondern defensiv. Und selbst im Grübeln des Faust ist wohl ein Zweifel am Sinn seines Lebens, aber kein Zweifel am Sinn der objektiven Welt, ja Faust leidet gerade daran daß er diesem Sinn der Welt, den er fühlt und in sich selbst darstellen möchte, mit seiner Unzulänglichkeit nicht genügen kann. Auch in dem allumfassenden Faust sehen wir keine Nachwirkung jenes ersten Schauers: des Zweifels.

So war dies wohl ein starkes, aber kein nachhaltiges, vor allem kein Goe-

thes Struktur formendes Erlebnis, es sei denn daß man darauf Goethes Nachdenken über die Gottheit als auf den ersten Anstoß zurückführen wollte. Aber das ist fast noch mehr gewagt als es müßig ist. Denn was jenes Ereignis in Schwingung setzen konnte nach Goethes eignem Bericht war das Nachdenken über Sinn und Gerechtigkeit der göttlichen Weltordnung und gerade in dieser Richtung hat sich Goethes Denken niemals bewegt von abstrakt moralisch teleologischen Spekulationen hielt er sich sein Leben lang fern. Des Weltalls heilige Rätsel zu ergründen, das hielt für ihn die Kräfte begreifen die sich in den Erscheinungen, Geschehnissen, und Zuständen selbst offenbarten und auswirkten. Was aber konnte diesem Streben entgegengesetzter sein als der Versuch hinter die Erscheinungen zu spähen, um ihren Zweck zu entdecken? Weder die Stunde noch die Zwecke, d. h. die menschlichen Erklärungsmittel, lagen Goethe am Herzen, sondern die Phänomene selbst, d. h. die göttlichen Formen und Kräfte, und die stete Metamorphose und Wechselwirkung beider.

So wenig wie vom ersten Zweiteil läßt eine charakterbildende Nachwirkung sich nachweisen von dem berühmtesten Erlebnis des Knaben Goethe, seiner ersten Liebe, zu dem Frankfurter Gretchen.

Auch dies haben wir nur als Bericht, nicht als Ausdruck, wenngleich der Bericht darüber eine der zartesten Idyllen in Dichtung und Wahrheit ist. Doch in Dichtung und Wahrheit ist die Geschichte von Goethes erotischem Erwachen der Stoff, nicht der Gehalt der Erzählung (wie man denn überhaupt, wenn man Goethes Autobiographie als Quelle benutzt, ihr gegenüber leicht in den Fehler verfällt, ihren Stoff mit ihrem Gehalt zu verwechseln; ihr Stoff ist die Wechselwirkung zwischen einem genauen Jüngling und den kulturellen Kräften und Zuständen des ausgehenden Kokoko in Deutschland). Ihr Gehalt ist das Weltgefühl eines alten allüberschauenden Weisen, dem alles Vergängliche, d. h. auch sein eigenes Vergangene, nur ein Gleichnis wird – und alles was der junge Goethe als Erlebnis durchmachte ist für den alten Goethe ein Bildungserlebnis – so daß bei diesem Werk beinahe das Umgekehrte statthat wie bei seinen anderen symbolischen Werken: er stellt hier ein Bildungserlebnis, die Erinnerung an seine Jugend, dar am Stoff eines Erlebnisses, eben dieser Jugend selbst.) Gerade darum ist seine Schilderung des Gretchen-Erlebnisses in Dichtung und Wahrheit nicht der Ausdruck dieses Erlebnisses, sondern der Ausdruck der Erinnerung daran. Einem dichterischen unmittelbaren Ausdruck beutten wir davon nicht, wie etwa beim Werther. In diesem Fall wird uns der Unterschied klar zwischen dem unmittelbaren Ausdruck des Schauens, und der spiegelnden Erinnerung an den vergangenen. Denn die Wetzlaree Liebe be-

sitzen wir als Ausdruck, im Werther, und als Bericht, in Dichtung und Wahrheit. Die Gedichte die der Knabe an oder für seine erste Geliebte machte sind uns verloren: sie würden uns, mehr noch als die ersten Leipziger Lieder, zeigen daß sein Erlebnis noch nicht zu eigner Ausdrucksform gelangt war, sondern sich in den starr gewordnen, von der damaligen Bildung überlieferten Formeln verfing: d. h. sein erstes Liebeserlebnis war entweder noch nicht stark genug um die Konventionen der Bildung zu sprengen innerhalb deren es vorging, oder es war noch nicht eigen, noch nicht spezifisch, noch nicht Goethisch genug um eines eigenen Ausdrucks zu bedürfen. Es war ein typisches Knabenerlebnis, noch kein Goethisches.

Gerade weil die Liebe, und zwar die dichterisch bildnerische Liebe, das tiefste und innerste Feuer Goethes ist, so braucht es länger, um in seiner Reinheit durchzuschlagen, um durch die vorgelagerten, d. h. den Einwirkungen der Umwelt näheren, zugänglicheren Schichten hindurchzudringen. Dies Herz redet später seine eigne Sprache als die Haut, die Sinne sind rascher geweckt als die Seele. Und andererseits wird am raschsten und leichtesten von der Umwelt geschmeidigt, beeinflußt, gebildet, erregt, gefärbt was ihr am nächsten ist, nämlich das Oberflächlichste, Vorderste. Der Durchbruch des Herzens zur eignen Sprache, oder die Durchdringung eines Wesens mit dem Zentralfeuer kann allmählich vor sich gehen oder explosiv, als Entwicklung oder als Krise . . die Lockerung und Schmeidigung eines Wesens kann erfolgen von den Sinnen her, von außen nach innen durch immer weiteres Eindringen einer umformenden Außenwelt, oder durch immer weiteres, sei es plötzliches, sei es allmähliches Vordringen des Zentralfeuers, von innen nach außen.

Beim jungen Goethe begegnen sich ein von außen hereinwirkender Bildungsprozeß durch die damalige Rokokowelt und ein von innen herauswirkender Lebensdrang titanischer, erotischer, religiöser Kräfte. Beide Prozesse stören und queren sich bei ihm nicht, vielmehr arbeiten sie sich wie nach einem festen Plan in die Hände, wie die Arbeiter von zwei Enden her einen Tunnel bohren und in der Mitte genau zusammentreffen. Die Durchschlagsstelle ist bei Goethe erst Straßburg.

Von dem Prozeß der von innen nach außen wirkt wissen wir bis zur Straßburger Zeit wohl, aber wir sehen ihn nicht, denn er geht in einem verschlossenen Innern vor sich und ist noch nicht nach außen getreten: das Urerlebnis hat noch nicht seine eigene Sprache, d. h. dichterische Offenbarung gefunden. Den Prozeß dagegen der von außen nach innen wirkt können wir verfolgen: denn er wirkt ja von der Oberfläche her.

Zur Zeit seiner Frankfurter Liebschaft gab Goethen ein Gott zu sagen

leidet, aber noch nicht zu leiden was seines Sagens allein bedurfte würdig war. Schon besaß er einen eignen Lebensstoff, aber noch nicht die Lebenskraft, ihn Goethisch zu gestalten. Wir haben auch Goethe erst dort zu fassen wo er fähig ist aus den fremden Formen der Dichtung das Kokoko ihm bot herauszubrechen, und als eine neue Dichtung das alte Liebesgeheimnis zu offenbaren. Solange bleibt uns ankutterter Gretchen nur der Stoff zu einem Idyll aus Dichtung und Wahrheit . . . der Bericht über diese Liebe sagt ja uns immer nur wie der Goethe sie gesehen hat, nicht wie sie war, und in Goethes Wesen mag sie wirklich gewesen sein als ein lockendes nicht als ein gestaltendes Prinzip.

STE BILDUNGSMÄCHTE

ISCHEN Urelebnissen, d. h. den Erschütterungen denen der Mensch während seiner inneren Struktur ausgesetzt ist, und Bildungurelebnissen, den geistig geschichtlichen Einflüssen und Begegnissen, schon getötete Erinnerungen aus Kunst, Wissenschaft, Religion, waldet noch eine langsam und heimlich bildender Macht, die man nicht als Ureleben bezeichnen kann, denn sie sind nicht durch die Wesensart des Menschen bestimmt, und doch nicht als Bildungureleben, denn sie sind nicht Goethes eigentlich Geistiges. Der Beginn und das Ende ihrer Einwirkung ist nicht bestimmt, die Tragweite ihrer Einwirkung nicht abgegrenzt werden kann, weil sie nicht unmittelbar in Gestaltung umgesetzt sind sondern erst durch ihre Kraft erproben. Als Zustände, nicht als Ereignisse, wirkt sie auf, Familie, Stadt, Landschaft, Volk, samt ihrem geistig-sinnlichen Charakter, das sogenannte „Milieu“, das man oft fast für den ausschlaggebenden, den allmächtigen Faktor bei der Gestaltung eines Menschen hält. Tat, je tiefer ein Mensch steht, desto mehr wird er gerade von diesen Kräften bestimmt, je schöpferischer er ist, desto mehr bedingt er selbst. Desto mehr benutzt er sie, wenn er ein Laien ist, desto mehr verwanzt sie sich an, wenn er ein Künstler ist.

In Goethes Milieu ist uns vertraut durch den Bericht in Dichtung und Wahrheit, d. h. also, weil er es zum Stoff seiner dichterischen Erfahrung gemacht hat. Das Haus mit dem Großvater, Vater, Mutter, Verwandte, Freunde, Bekannte, den Geruch der alten Reichstadt mit ihren Gebäuden, Winzerhäusern, Fleischbanken, Brücken, die bauliche und gewerbliche, historische und landschaftliche Luft hat der alte Goethe uns vermittelt in seiner Erzählung. Auch hier ist die Frage was von dieser Atmosphäre der Goethes Haus und der alten Frankfurts im Werk des jungen Goethe Aus-

druck, nicht nur Bericht, geworden ist. Welche Goethischen Gewächse sind in dieser Altfrankfurter Luft gediehen — wie in manchen Gesängen Dantes Florenz, wie in Platos Dialogen Athen atmet? Diese Luft wird freilich nicht erzeugt dadurch daß man die Requisiten und Kulissen einer Umgebung erwähnt, Altfrankfurt wird nicht dadurch dichterisch evociert daß man den Römer nennt, Venedig nicht durch Anführung von San Marco oder Campanile (wie etwa moderne Poeten meinen, sie hätten etwas vom Geist des Maschinenzeitalters eingefangen, wenn sie von Propeller und Vergaser reimen). Man fängt den Gehalt und die Stimmung einer Zeit oder eines Milieus nicht ein, indem man sie auf ihre Sachbegriffe abzieht, so wenig die Blume eines Weins in der aufgeklebten Etikette liegt.

Verhältnismäßig spät finden sich bei Goethe die Spuren seines Frankfurter Knabenmilieus in der Produktion, und selbst dann spricht mehr nachträgliche Erinnerung als Gegenwart. Der besondere Geruch alter Bürgerhäuser mit Treppen und Winkeln, mit verbotenen und verschlossenen Gemächern, wo gedörrtes Obst, Wachstücher, Seife und Gerümpel aufbewahrt sind, umwirrt uns dicht und fast unheimlich zuerst im *Anfang des Urmeister* — dort wo die Entdeckung der Theaterrequisiten erzählt wird. Nur dort ist dieser Dunstkreis unmittelbar in Dichtung umgesetzt. In der späteren Fassung der Lehrjahre überwiegt schon völlig die Erinnerung und das Milieu wird geschildert, aber nicht mehr ausgedrückt. Im *Urmeister* webt es noch selbst. In Dichtung und Wahrheit redet Goethe über seine Knabenwelt, nicht aus ihr.

Gibt der Urmeister den Geruch des Goethischen Hauses, so schlägt uns Lärm und Luft des städtischen Treibens, freilich schon äußerlicher und requisitenhafter behandelt, entgegen im Jahrmarktfest von Plundersweilern, auch noch Faust II 3 Akt. Zwar gibt Goethe dort mehr das typische Gewimmel und Gelärme eines Jahrmarkts als das spezifisch Frankfurtsche, welches allerdings durch einige dialektische Anklänge bezeichnet wird, in den Reden des Hanswursts und des Marktschreibers: daraus und nur daraus können wir entnehmen daß die in diesem Schönbartspiel dargestellten Bilder gerade Frankfurter Eindrücke verarbeiten . . wie wir überhaupt am besten unsere Ansicht vom Ursprung und von der Gestaltung eines Werks dadurch kontrollieren daß wir alle unsere außerhalb des Werkes über dasselbe gewonnenen Kenntnisse ausschalten und uns fragen was es uns dann noch sagt. Nur das was nach Ausscheidung aller solchen biographischen Nachträge noch zu uns aus dem Werk selbst spricht ist Goethischer Gehalt und gehört wesentlich zu ihm.

Schwieriger noch als die Spuren der sachlichen Umgebung des Knaben,

und Haus, ist es die Einwirkung der menschlichen Umgebung im Rück, im Gebild und Gebarde Goethes wahrzunehmen. Nicht nur daß Einfluß, zumal der wichtigste, der der Eltern, beweglicher, einfacher gleichsam milder statisch ist als der sächliche — es kommt noch daß ja im Kind selber schon von der Geburt an Eigenschaften der Eltern hatten. Die Erziehung durch die Eltern entwickelt vielfach nur wenig außen her was durch ihr eigenes Blut dem Kind schon von innen eingesleicht war. Bei Zeugnissen die man auf die Eltern zurückführt immer schwer zu scheiden sein zwischen Angeborenem und Angeletem. In dem was ein Kind den Eltern verdankt trifft gleichsam Ich-Nichtich im Indifferenzpunkt zusammen. Wirkender und Gewirkter, geborener und Eingelössener vermählen sich nicht nur, sondern und mindestens für uns nicht zu unterscheiden. Goethe hat in einem Vers welches Gemeingut und Gemeimplatz geworden ist die Elemente seines Lebens, soweit sie durch Blut und Abkunft zu erklären waren, bestimmt. Er deutet darin sein Wesen als ererbte, nicht als anerzeugte Eigenschaften, und doch hieße sich „des Lebens einster Führer“ gar wohl auch die Folge der Erziehung deuten.

In Goethes Erziehung berichtet Dichtung und Wahrheit, zeugen einige Arbeiten des Knaben. Sobald von Erziehung die Rede ist, denkt man lücklich zunächst an den Vater, während die Frau Rat mehr als das, die Tutt, die allgemeine lebendig menschliche Atmosphäre vor uns Sinn steht. Der Vater, mit seiner pedantisch trockenen, gravitätisch genen Art, dabei doch nicht ohne einen geheim bewahnten, gleichsam Inhalt gehüteten Raum, ohne jenen heimlichen Zug zum Höheren, der nicht ganz entartete wenn auch noch so eingen und behabigen deutlichen Burgen innenwohnt (wenigstens vor den Grundzähnen innenwohnte) als das aktive Element der Familie, die Mutter mehr als das produkte vegetabile. Der Vater machte sich bewußt, fast schwertätig und lastig und wurde von den Kindern oft als Zwang empfunden, obwohl Vatertradition und kindliche Pietät damals viel zu teste und instinktiv eute Gesetze waren, als daß die väterliche Autorität im Bewußtsein ander hätte bezeugt oder verwünscht werden können. Doch spürt noch aus den Erinnerungen des gleichen Goethe daß er seinem Vater legitime Pietät als spontane Liebe entgegengebracht hat.

Die Mutter dagegen war einfach da, und brauchte nur da zu sein, um zu sein und zu wecken, eine Frau die Wärme verbreitete durch ihre selbstgrammatische Gegenwart. Sie war nicht — worzu man sie wohl aus Dankbarkeit gegen die Mutter des Halbgottes machen wollte — eine überraschlich

begabte oder gar geniale Frau (wobei ich unter genial nicht einmal Frauen mit großen Leistungen, wie Sappho oder Katharina von Rußland, verstehe, sondern im Frauenhaften, durch Lebenshaltung und Gesinnung schon frau-lich große Seelen, wie Caroline Schlegel). Goethes Mutter war nur eine durchaus ursprüngliche, echte, innerlich anmutige, regsame und heiter=kräftige Bürgersfrau, mit den besten Zügen gerade der deutschen, besonders der süddeutschen Bürgersfrau, häuslich und tüchtig, und dabei doch läßlich und beweglich bis zur Spielerei, bis zur Eitelkeit, und von jenem gesunden Mangel an logischer Schwere und sittlicher Starrheit ohne den eine Frau doch nur halb Frau ist. Ihr gesunder Menschenverstand war Temperament, nicht Intellektualität, ihre gescheiten Einfälle kamen vom Herzen, nicht vom Hirn. Wenn ich sie wegen ihrer bürgerfraulichen Tugend lobe, so denke ich dabei freilich an eine Epoche da der Bürger noch Civis, nicht Bour-geois war, da es noch ein selbständiges städtisches Leben gab mit eignem Geist, eigner Natur, eigner Kultur, da der Bürger noch Gewächs und akti-
ver Träger einer politischen Stadtgesamtheit war, einer Polis, einer Burg, einer Gemeinde.

Doch nicht das Denkmal das Goethe als Schriftsteller seinen Eltern ge-setzt hat, sondern das Denkmal das sie selbst sich in Goethes Schriftstellerei gesetzt haben wollen wir besuchen. Ihr Einfluß ist zu allgemein, zu sehr schon mit Licht und Luft eingegangen in Goethes Gesamtnatur als daß er noch einzeln herauszulösen wäre. Man mag eine gewisse methodische und fast pedantische Art des Arbeitens die der Knabe übte, wie seine Schulexer-zitien zeigen, die er sogar, laut Dichtung und Wahrheit, bei seiner kind-lichen Romanproduktion nicht verleugnete, die sich in seiner Handschrift von früh bis ins höchste Alter bekundet, kurz man mag des „Lebens ern-stes Führen“ mit Goethe selbst aus seines Vaters Blut oder aus der väter-lichen Erziehung begründen. Goethe war auch darin glücklich daß seine Eltern mehr eine menschgewordene Luft, eine leise eindringende und gelinde waltende Macht waren, als eine deutlich bedingende, eigenwillig einschrän-kende, einrenkende. Bei dem Charakter von Goethes Vater, der nicht nur rechthaberisch und eigensinnig, sondern fast schrullenhaft war, hätte eine solche Gefahr frühzeitigen Konflikts zwischen der Anlage des Knaben und den Zwecken und Gesinnungen des Vaters nahe gelegen, obwohl bei Goethes Spannkraft, Dehnbarkeit und Verdauungsgabe der Vater schon ein ungewöhnlich bösartiger und stählerner Tyrann hätte sein müssen, wenn er ernstlich die Entwicklung, das stille und zugleich rasche, natürliche und zugleich mächtige Wachstum hätte gefährden sollen. Doch alle etwaige Gefahr von seiten des Vaters die auch wirklich für die schwächere Corne-

lie, Goethes Schwester, zum Verhängnis geworden zu sein scheint und für Goethes Familie in einer späteren Zeit, als Goethe selbst der väterlichen Einflussphäre entwachsen war, zu einem lastenden Druck ausartete) wurde von vornherein paralyisiert durch die Mutter. Obwohl weniger systematisch und nicht durch die persönliche Autorität als Hausvorstand unterstützt, überwog sie im Goethischen Hause durch ihre größere Lebenskraft und Lebenstüre, durch ihr Temperament, ein Temperament das in derselben Richtung lief wie das ihres Sohnes. Weil sie so völlig Goethische Lust ist, merkt man sie nicht als einen gesonderten Einfluß, als einzelnes Ereignis innerhalb der Goethischen Produktion. Haben außer dieser unkontrollierbaren atmosphärischen Einwirkung die Eltern als Gestalten, als menschliche Typen im Goethes Schaffen Spuren hinterlassen und sich als Phantasieindrücke dem Kind so eingeprägt, daß er sie unwillkürlich in seinen Werken durchscheinen läßt? Das wäre zu unterscheiden von den bewußten Denkmälern mit denen er sie verewigen wollte. Solche bewußten Denkmale hat er ihnen in Dichtung und Wahrheit gesetzt, seiner Mutter wohl auch in Goetz und Hermann und Dorothea, obwohl man hier schon im Zweifel sein kann ob es sich nicht um ein unbewußt typisches Erinnerungsbild, ob mehr um eine bewußte Nachbildung handelt. Die Gestalt des Vaters würde ich in Goethes Werken nirgends wieder zu erkennen, denn der Typus des ehrenfesten, gerechten, geordneten Mannes in reichen Jahren, der bei Goethe öfter wiederkehrt, ist zu unbestimmt in der Produktion und zu häufig in der Wirklichkeit, um auf die Erinnerung an den Vater zurückgeführt werden zu dürfen.

Auch sonst haben die Knabenindrücke Goethes, soweit sie von Personen ausgingen, keine unverkennbaren Spuren in seinen Werken hinterlassen. Selbst seine geliebte Schwester Sophie, ein ebenso damals ungeliebtes Geschöpf wie Wolfgang damals geeignet war, ist uns nur in Dichtung und Wahrheit aufbewahrt. Einige ihrer Züge meinen wir an der Autelie im *Wilhelm Meister* zu erkennen, aber doch nur so wie uns bei einer Begegnung mit einem neuen Menschen unbestimmte Ahnlichkeiten mit bekannten beunruhigen.

LEIPZIG

BIS zur Leipziger Studentenzeit ist die Selbstgestaltung Goethes nur fragmentarisch auf uns gekommen, und wir sind größtenteils auf Berichte angewiesen oder müssen aus dem späteren Goethe Kuckucksbluse ziehen auf seine Ursprünge nach dem Satz: das Kind ist des Mannes Vater. Von Goethes 17. Jahr ab, als er die Universität Leipzig besieg, besteht eine ununter-

brochene Reihe unmittelbarer Selbstbezeugungen aller Grade und Stufen, nicht nur Seismogramme seiner Erschütterungen, sondern die Erschütterungen selber in sprachlichem Bild. Wie der Knabe Goethe war und was er erlebte und lernte hören wir oder können es mehr oder minder sicher erschließen. Vom Leipziger Studenten bis zum Weimarer Olympier aber sehen wir alle Phasen seines Daseins. Von der Leipziger Zeit ab also fragen wir nicht mehr Goethes Erinnerungen, sondern seine zeitgenössischen Selbstbekenntnisse, Selbstdarstellungen.

Werfen wir vorher nur einen Gesamtblick noch auf den 16jährigen „Mulus“ eh wir die Leipziger Wirkung und Gegenwirkung feststellen, sehen wir in welchem Zustand das seelische Instrument war auf dem die neuen Melodien gespielt werden sollten!

Goethe bezog die Universität Leipzig als ein fröhreifer, ziemlich allseitig, durch seines Vaters gewissenhafte Erziehung besonders in Sprachen unterrichteter Knabe, der sich außerordentlich wichtig nahm, sich selbst und seine Mitmenschen mit hellem und kritischem, fast höhnischem Blick beobachtete, durch eine Liebeserschütterung bereits gelockert und hellsichtiger geworden, vertraut mit menschlichen Dingen die über den Bannkreis seines Hauses hinausreichten, dabei durch die Gretchen-geschichte und den darauffolgenden Skandal auch vor der Zeit eingeweiht in unterirdische und problematische Seiten der Gesellschaft von der er nur die schöne Fassade und das ehrbare Äußere gekannt hatte.

Noch eh er aus den Knabenjahren trat, hatte er bereits eine verhältnismäßig große Breite und Tiefe der Erfahrung gewonnen, viel gelesen, gelernt und äußerlich und innerlich nicht wenig erlebt, fröhreif durch seine Anlagen und durch seine ersten Schicksale, aber noch ohne die Fähigkeit sich völlig auszudrücken, noch nicht zum Individuum durchgebrochen, sondern befangen in den sittlichen und geistigen Formen des bürgerlich deutschen Gefüges die er vorfand.

Ein kindlicher Versuch diese Grenzen, nett und geordnet wie sie waren, nach der Seite des Geheimnisvollen und Ungewöhnlichen hin zu überschreiten, ist sein Anschluß an ein maurisches Kränzchen, der uns durch seinen Briefwechsel mit Ludwig Ysenburg von Buri aus dem Jahr 1764/65 bezeugt wird. Die irrationalen Elemente, die im Menschen unausrottbar schlummern und im damaligen rationalisierten Deutschland keine rechte öffentlich legitime Wirksamkeit fanden, bahnten sich mehr oder minder seichte Betten im Freimaurer- und Templertum. Der Durst nach Wunder und Geheimnis, dem die damalige öffentliche Welt, im Zeitalter Friedrichs und Voltaires keine Nahrung bot, wollte sich stillen in magischem und mysti-

schem Scheinwesen, das freilich aus Mangel an seelischer Fülle und Wucht, aus Mangel an Leidenschaft des Fühlens und Glaubens nicht hinauskam über Formeln und dekorative Geheimnissstürcer, unständliche Riten ohne Religion und Zaubertaten ohne Zauber. Jene Welle die dann später in halb-echten Magiern wie Saint-Germain oder gemalten Ganzschwindlern wie Cagliostro an die Oberfläche brach, die im Freimaurertum magisches Zeitemtwill mit rationalistischen Zwecken und Inhalten füllte, unterspülte schon damals das geistige Deutschland.

Goethe hat sich später auch in seinem Schaffen mit dieser Tendenz mehrmals auseinandergesetzt, positiv in den Geheimnissen, negativ im Großkopfta. Ein kindliches Vorspiel zu diesen Werken mag um sein ebenso zeremonioser als inhaltsloser Briefwechsel mit dem Vorsitzenden jenes Freuden-geheimbundes erscheinen. Zwecklet ist daran immerhin symbolisch für Goethe der Anschluß an solchen Geheimbund überhaupt und die Selbstschilderung. Selbstenthullung mit der er sich zum Anschluß meldete. So fratzhaft der Versuch an sich sein möchte, so werden wir doch dann nur die dunkle und noch unzulängliche Betätigung eines menschlichen Grundtriebs erkennen, ohne den noch keiner ein Genius, geschweige ein Dichter geworden ist – die Suche nach dem Wunder, und zwar nach dem Wunder im wirklichen, eignen, gegenwärtigen Leben. «*Tantoujours chercher le merveilleux*» sagt auch Napoleon. Und Goethe hatte kein tugendhafter Dichter sein müssen, wenn er nicht beim Erwachen seiner eigenen Freiheit sich ungeschenkt hätte nach Formen und Mitteln zur Verwirklichung des Wunders über die bürgerlich abgerückten Wege hinaus. Dass sich ihm das Wunder in keiner tieferen Weise anbot als bei solchen Geellschaften, dass ihm gar das Geheimnis noch nicht aufgegangen war wie viel mehr Wunder der Tag bringt als die Dämmerung, erklärt sich aus den besonderen Umständen seiner Zeit und seiner Alterität, durch welche sein erster bewußter Ausflug ins Land der Wunder etwas klaglich und komisch anfallen mußte.

Fast noch wichtiger als sein Wunsch nach Mitgliedschaft bei einem solchen Konventikel ist Goethes bei dieser Gelegenheit entworfene Selbst-schilderung, das erste unmittelbare Zeugnis seiner Objektivität. Es ist die Selbstinspektion eines sehr gescheiten, sehr kritischen, sehr selbstgetaktigen Jungen:

„Einer meiner Hauptmangel ist daß ich etwas heilig bin. Sie kennen ja die oberdeutsche Temperamente, hingegen vergift niemand leichter eine Belebtheit als ich. Ferner bin ich sehr an das Flechten gewöhnt, doch wünschen nicht so sagen habe, da kann ich es bleiben lassen.“ Leidenschaft und Selbstgefälligkeit beobachtung und Klugheit nach außen werden durch

diese Korrespondenz bezeugt. Sie brachte er in die Leipziger Freiheit mit, sie sind die Saiten die dort besonders in Schwingung geraten und zu tönen anfangen.

Die ersten Semester des jungen Goethe in Leipzig tragen den Charakter einer doppelten Expansion: einer des Anwendens und einer des Aufnehmens. Nach den Beschränkungen der väterlichen Zucht und des vorgeschrriebenen Studiengangs, den er längst überflog, kam Leipzig ihm entgegen als eine Welt neuen Stoffs — Bildungs- wie Lebensstoffs. Über das hinaus was die Professoren, und selbst der verehrte Gellert, ihm bieten konnten, meinte er sich befreit und bereichert durch das gesellschaftliche Leben, das ihm gegenüber der Frankfurter Behäbigkeit einen weltstädtischeren, eben „klein-pariserischen“ Eindruck machte. Seinen Briefen merkt man an daß ihm das Beobachten selbst und das Teilnehmen am Beobachteten Freude machte, und sein Selbstgefühl steigerte. Man fühlt wie er die Augen weit aufriß, um zu schlucken und wie er sich vornahm sich nichts entgehen zu lassen. Seine Leipziger Berichte an die Schwester sind von einem didaktisch pädagogischen Eifer getragen, weniger geschrieben, um sich auszusprechen, als um zu zeigen was er jetzt alles sähe, beobachte, könne. Die Leipziger Welt und sich selbst will er darlegen, er schreibt französische, englische Briefe und Gedichte, durchsetzt seine Berichte mit deutschen Versen in verschiedenen Metren, mit den damals modernsten, den Blank-versen, mit Hexametern, gleichsam selbstgefällig lächelnd »das kann ich auch«, er versäumt keinen Anlaß seine Geschicklichkeit, seine Überlegenheit, seine Belesenheit anzuwenden und ins Licht zu stellen.

Seine Leipziger Briefe sind weit weniger unbefangener Ausdruck seiner wirklichen Gefühle und Erlebnisse, als Zeichen eines Versuchs sich einem bestimmten Idealtypus des leichten reichen eleganten Lebens zu nähern, in sich einen Grandseigneur des Geistes darzustellen. Nun hatte er allerdings wirklich davon etwas — und nach Goethes eignem Wort sind unsre Wünsche (das heißt in diesem Fall unsre Wunschbilder, unsre Ideale) die Vor-gefühle unsrer Fähigkeiten . . . aber das Geckenhafte, Selbstgefällige, Forciert-lebendige, Hüpfend-kokette, Franzosenhafte in seinem damaligen Ge-haben war nicht so sehr eine Goethische Eigenschaft als erzeugt durch den Widerspruch seiner wirklichen, allerdings überlebendigen, überreichen Na-tur mit den gesellschaftlichen und Bildungs-formen in denen sie sich aus-leben mußte. Denn noch war er nicht dahin gelangt sein Selbstgefühl zum Maß der Dinge zu machen, sich gegenüber der Gesellschaft eine selbstan-dige Gültigkeit zuzuschreiben: vielmehr meinte er sein Ich in den Formen der Leipziger eleganten Welt zur Geltung bringen zu müssen.

Wie aber einem jungen Riesen das Geländel und Gelänzel, der Flitter und der Leichtsinn des Leipziger Rokoko stand, darüber haben wir einen lustigen, gar nicht schmeichelhaften und gar nicht gehasungen, ziemlich wahrscheinlichen Bericht vom Sommer 1766 aus dem Briefwechsel zweier Frankfurter Freunde des jungen Goethe: „Goethe ist immer noch der stolze Phantast, der er war, als ich herkam. Wenn du ihn nur sahst, du würdest entweder vor Zorn rasend werden, oder vor Lachen hersten müssen. Er ist bei seinem Stolze auch ein Stutzer, und alle seine Kleider, so schön sie sind, und von einem so närrischen Giout, der ihn auf der ganzen Akademie auszeichnet. Doch dieses ist ihm alles einerlei, man mag ihm seine Toheit vorhalten, soviel man will... Sein ganzes Dichten und Trachten ist nur seiner gnädigen Fräulein und sich selbst zu gefallen. Er macht sich in allen Gesellschaften mehr lächerlich als angenehm... Einen Gang hat er angenommen, der ganz unerträglich ist.“

Ein späterer Brief desselben Schreibers klart darüber auf daß dies Beragen nur angenommen gewesen sei, um durch den Flirt mit einer Kokette eine unglückliche Liebe zu einem Mädchen unter seinem Stande zu markieren. Wir bekommen auch die guten Seiten des Leipziger Studenten beleuchtet: „Er ist mehr Philosoph und Moralist als jemals, und so unzuschuldig seine Liebe ist, so missbilligt er sie dennoch. Wir streiten sehr oft darüber, aber er mag eine Partei nehmen welche er will, so gewinnt er; denn du weißt, was er auch nur scheinbaren Gründen für ein Gewicht geben kann.“

Wie dem auch sei, wir blicken hier und noch mehr in den Briefen an Cornelie in einen überspannten und verzerrten Zustand. Und doch ist gerade diese Überspannung ein Vorzeichen der Goethischen Genialität. Hätte er sich in jenen leichten und flachen Formen, denen er sich anzupassen suchte, natürlich und gemäß angenommen, so hätte ein Gellert oder Wieland aus ihm werden können, aber kein Goethe. Je größer die Fülle, die Spannkraft und Schnellkraft einer Natur ist, desto unbehaglicher, bedrückter, unnatürlicher wird sie sich in ungemäßen Bedingungen ausnehmen. In Goethes Leipziger Geckentum ist nur eine erste Form des Kampfes zwischen Utreben und Bildungswelt, und da erst in Straßburg, durch Heider, der Durchbruch seines Eigenwesens, die Entladung und Entlastung seiner Spannungen erfolgen konnte, so war er in Leipzig mehr ein verbogener, weil falsch untergebrachter Mensch als ein offenbar gemalter „Unnatürlichkeit“ verrät oft nur das Missverhältnis zwischen den gultigen Zuständen einer Gesellschaft und der angeborenen Natur eines Menschen. Aktive, Napoleonische, Menschen sind bei bürgertlicher Enge in Gefahr Verbrecher zu

werden, produktive, Goethische, sind in Gefahr Narren zu werden. (Freilich nicht alle Narren oder Verbrecher bergen Goethes oder Napoleons.) Nur wenn sie einen dämonischen, schicksalhaften Genius haben, so werden sie die Herrscher oder die Führer der zu enggewordenen Welt, die ihnen selbst erst den Untergang drohte. Alle ganz großen Genien stehen einmal vor der Alternative Aut Caesar aut nihil. Solch eine Gefährdung mag sich manchmal mehr tragisch, manchmal mehr komisch bekunden . . Gefährdung bleibt es dennoch. Auch Goethe in Leipzig war gefährdeter durch seine eigne Fülle als es den Anschein hat. Aber nur der Most der sich absurd gebärdet gibt einen guten Wein.

Auf den ersten Blick in die Zeugnisse könnte es scheinen als sei die Ursache für dies absurde Gebaren die Leidenschaft, die Verliebtheit gewesen in die er bald nach seiner Einrichtung in Leipzig geraten war. Aber ich möchte Goethes Leidenschaften und gar seine Liebeleien nicht als Ursachen ansehen, sondern als Symptome dafür daß er von vornherein ein erschütterter, ein nicht verliebter, sondern (im Sinne Platons) liebender Mensch war: er war sein ganzes Leben lang vom Eros besessen. Wie sich der Künstler von vornherein in künstlerischem Zustand befindet, so unterscheidet es den großen Dichter vom gewöhnlichen Menschen, daß er sich immer im leidenschaftlichen und liebenden Element bewegt: er ist der leidenschaftliche Mensch schlechthin. Nicht immer findet er Gegenstände, noch seltener Verkörperungen seines Traums: aber immer liebt er, immer ist er ein Liebender . . und er dichtet nicht, wann oder weil er verliebt ist, wie der Alltagsmensch wohl auch seinen Mai und seine Flamme hat, nein: weil er ein dichterischer, ein glühender Mensch ist, weil sein dichterischer Dämon Liebe ist, begegnen ihm die Schönen worin seine Liebe sich finden, ausbreiten, widerhallen kann. Kurz, die Liebe ist in Goethe immer früher da als die Geliebten, wie das Singen früher ist als die Gesänge. Goethe hat nicht die Friederiken-lieder gedichtet, weil ihm Friederike begegnet ist, sondern weil Friederiken-lieder in ihm schwangen, hat er die Friederike gesehn.

Nicht als habe Goethe selbst, bewußt um seiner Dichtung willen seine Anlässe gemodelt — ihm waren immer die Anlässe so wichtig als nur möglich, und er meinte um der Anlässe willen zu dichten: aber nicht seine jedesmalige Absicht, sondern sein Dämon, sein Schicksal ist das was sein Leben beherrscht. Er zog oft aus, um eine Eselin zu finden, und fand ein Königreich. Mit dem Leipziger Aufenthalt, da Goethe aus den Knabenjahren und den ersten ahnungsvollen Übergangs-schwärmereien heraustrat, wie die Liebe zum Frankfurter Gretchen eine war, beginnt bei ihm jene lange Reihe von Liebesanlässen die nur da zu sein scheinen, um immer an-

dere Saiten seiner polyphonen Natur zum Tonen zu bringen, immer weitere Bereiche seines Wesens in Werk zu verwandeln, seine immer angelegte und bereite Leidenschaft in immer neue Farben, Klänge, Formen, Lichten zu brechen, damit er die ganze Tonleiter der Liebe durchlaufe von der schwebenden Galanterie bis zur zerrüttenden Qual.

Mit dem Leipziger Liederbuch, dem noch unentwickelt, im Freudenverhasset das Buch Annette vorausging, beginnt die Reihe von Liebesliedern die in der neuhochdeutschen Sprache zum erstenmal nicht nur über die Liebe reden, sondern selbst klanggewordene Liebe sind. Zum erstenmal erlebte hier ein Deutscher die sinnliche Liebe selbst schon dichtetisch. Nicht die gesamte Leipziger Lyrik Goethes offenbart das Neue — ne ist zum größten Teil (das Buch Annette noch völlig) in der Anakreontik befangen und trägt deren Merkmale. Von den zwanzig Nummern des Leipziger Liederbuchs bricht nur in sechs Gedichten der neue Ton durch, der „dolce stil nuovo“ — diese sind: Die Nacht, Der Schmetterling, Hochzeitlied, Unbeständigkeit, Das Glück der Liebe, An den Mond. Nicht die Tiefe des Gefühls von dem sie Kunde geben, unterscheidet dieses halbe Dutzend von aller früheren deutschen Lyrik. „Wir spuren bei Gunther, bei Klopstock, selbst bei Haller mächtigeren Drang“ — neu ist bei Goethe die vollkommene Klangverdung der Empfindung, einer vielleicht noch verhältnismäßig leichten und flachen Empfindung. Es werden hier nicht nur Begriffe, Motive, Vorstellungen aus dem Bereich der Liebe gegeben, nicht nur auf die Liebe hingedeutet, nicht nur gesagt „ich liebe“ — sondern im Ton, im Rhythmus, in der Magie, nicht in der Begrifflichkeit der Sprache liegt der Raum. Das Ich stellt hier seine Erregung nicht vor, sondern die Erregung des Ich selbst stellt sich dar in Sprache, als melodisch rhythmisches Sprachgebild.

Dies ist das wesentlich Neue an den sechs Gedichten, neu in der deutschen Dichtung und neu in Goethes Leben — neu für die deutsche Dichtung ist, daß ein Liebeserlebnis als solches dichtetisch ausgedrückt wird, neu in Goethes Leben, daß er ein Erlebnis durch all die Bildungsformen hindurch auszudrücken gelernt hat. Dies Erlebnis selbst ist noch ein relativ zahmes, es sprengt noch nicht die üblichen anakreontischen Dichtungsgraden, sondern füllt sie nur mit neuem eignen Blut — es gräbt sich keine neuen rhythmischen Kanäle, sondern füllt nur die verstopften. Das Liebeserlebnis des jungen Goethe das dem Leipziger Liederbuch zugrunde liegt ist nicht gradmäßig starker als die Schranken der Bildungswelt wünscht es sich abzuspielen hat, es ist nicht herosisch und titanicum, es fordert keinen Anbau, h. keinen Bruch mit der festigen Bildungswelt — es kann sich

noch innerhalb dieser auswirken, es hat noch innerhalb der Kokokodichtung statt; es ist nur artmaßig anders und es ist außerdem vereint mit einem ursprünglichen Formtrieb. Hagedorn, Werland, die Anakreontiket, die galanten Poeten, ja Goethe selbst noch im Buch *Annette* und der Sammlung seiner Poesien die er für Friederike Döser herstellte, hatten keinen engeren Vorstellungskreis, keineren engeren und flacheren Motivkreis als jene sechs neuen Gedichte — aber das macht den Unterschied daß dort Erfahrungen der Liebe beschrieben werden, Motive des Verliebten — Sehnsucht und Elfersucht, Schatzertunde und Landeser mit Reliquien, Klagen über Unbeständigkeit und Dienstbarkeit — eben als Motive, als ein Wissen über die Liebe vorgestellt werden, sei es nun mit mehr oder weniger Detail, mit mehr oder weniger schärfster Beobachtung, mehr oder weniger Kontakt und Beweglichkeit, sei es sententioser oder sentimentalier, schwankhafter oder inbrünstiger, sei es bloßer Hirt wie bei Hagedorn, sei es zärtlich tiefe Trauer wie bei Haller.

Man hat wohl gemeint, die galante Dichtung, überhaupt die Poeten von Klopstock hätten nicht gewußt was Liebe sei, und nur in Nachahmung der Alten um der gelehrten sacerdotalen Sprachhabung willen an erfundene Liebende, Belinden, Phyllis und dgl. Liebergedichte geschickt, sie hätten weder Leidenschaft noch innliche Naturanschauung gehabt. Das mag für einige gelten — für die Geranthet ist es gewiß nicht richtig, zum mindesten ist nicht die absolute Abwesenheit der Leidenschaft und des Geschicks überhaupt der prinzipielle Unterschied zwischen der Goetheschenischen und der Klopstockschen Art deutscher Dichtkunst, wenn auch freilich ganze Sphären des Lebens noch nicht wach, nicht ausdrucksfähig waren, sondern die Rationalisierung aller Lebendigen, Lernung und Freiheit der Großenwarten gewiß so leidenschaftliche Menschen als je in Deutschland lebten, und man darf nicht annehmen daß in zwei Jahrhunderten die Natur aussetzte und Menschen mit Leben nicht mehr liebten, hitten und die Wechsel der Jahreszeiten mit körperlich-seelischen Empfindungen begleisteten, die nun einmal das Menschen ewiger Festeil sind. Aber ein anderes ist es etwas erleben, ein anderes es bewußt erleben, ein anderes es ausdrücken können. Die deutsche Dichtung vor Klopstock ist wohl fähig Vorstellungen, und zwar Vorstellungen aus dem ganzen Bereich des Lebens, d. h. abgezogene, feste und verstaubbare Bilder aus dem Sinnens-, oder Begritte aus dem Geisterleben, aneinanderzutischen, Beschreibungen oder Verstehen, Landschafts- oder Seelen- oder Gesellschaftsschilderungen zu geben, aber unfähig Bewegungen und Entwicklungen als solche, Wallungen, Nommungen, Schwingungen, kurz jede Art Bewegung als Bewegung, in der Bewe-

gung darzustellen. Denn das ist ja eine Funktion unseres Denkens überhaupt (was man mit einem anschaulichen Vergleich den kinematographischen Apparat unseres Begriffs-vermögens genannt hat) das ungriethbar Bewegte zu zerlegen in umgriethbare Vorstellungen („Begriffe“) es aus dem Zusammenhang von Werden und Weben, Atmen und Regung herauslösen und es in einen Zusammenhang stellen in welchem es jederzeit für sich fassbar ist, unabhängig von der Wirklichkeit. Der Begriff Bewegung ist keine Bewegung, der Begriff Duft setzt voraus daß man einmal Duft gerochen hat, aber er ist nicht Duft, d. h. eine besondere Schwungung und Erregung der Geruchsorgane, sondern er bedeutet nur Duft.

Eine Poesie die nichts ist und nichts sein will als ein Denkprozeß (wie ja die deutsche Poesie seit Opitz) hat am Wesen des Denkprozesses so weit teil, daß sie alle Erlebnisse nicht als Wallung, Schwingung, Atmung sprach-unmittelbar, nur als begriffliche Vorstellungen gibt. An genauem, differenziertem Sehen der Natur z. B. übertrifft keiner die Brockes, Haller, Ewald von Kleist. Naturbeschreibungen von sinnlicher Klarheit und minutiöser Kleinmalerei wie sie Brockes in seinem Idiischen Vergnügen in Gott, Haller in seinen Alpen, Ewald von Kleist in seinem Frühling gibt setzen eine innige liebevolle Beschattigung mit der Natur, also ein lebendiges Naturempfinden voraus. Aber sie geben uns ein Museum von Vorstellungen, von abgezogenen Einzelbeobachtungen, getrockneten Niederschlägen der Empfindung, nicht die Empfindung selbst.

Was der Gehalt der deutscher Dichtung von Opitz bis zu Klopstock allgorisch, nicht lytisch — gab sie Vorstellung von Erlebnissen, nicht Erlebnisse, so war sie der Form nach metrisch, nicht rhythmisch. Das Metrum ist das Messbare, Zahlbare, Fallbare, ist die verständermäßig zerlegte, nach Länge und Gewicht eingeteilte Bewegung, der Rhythmus ist diese individuelle, als solche dem Denken nicht zugängliche Bewegung, Wallung, Schwingung selbst, datiertellt im Material der Sprache. Das Metrum verhält sich zum Rhythmus wie ein Seismogramm zum Erdbeben, wie das Thermometer zur Temperatur, der Barometerstand zur Witterung, die Landkarte zur Landschaft kurz, wie die begrifflichen Mittel zur Feststellung eines Zustandes oder einer Bewegung zu diesem Zustand oder dieser Bewegung selbst.

Bei Klopstock zuerst durchbricht, unter einem wesentlich religiösen Antrieb, das Erlebnis die Scheidewand des bloßen Denkens und findet seinen unmittelbaren Ausdruck in der deutschen Sprache. Durch Klopstock wird deutsche Sprache wieder fähig statt der Begriffe und Bilder die Bewegung und Wallung selber zu geben, statt der mit Sätzen, Begriffen und Bildern

angefüllten metrischen Schemas den individuellen Rhythmus, die sprachgewordene Bewegung des Erlebnisses selbst. Während Form bei den vor-klopstockischen Poeten ein vorgegebenes Gefäß war worin man seine Inhalte stopfte, schuf sich bei Klopstock der Erlebnisinhalt, d. h. die Erlebnisbewegung ihren sprachlichen Leib. Klopstocks Oden sind die ersten deutschen Gedichte bei denen nicht das Metrum, sondern der Rhythmus die Sprache schafft und trägt, d. h. die Wallung seiner Seele, der „Fluß“ („Rhythmus“). Nur war die Sphäre von Erlebnissen die durch Klopstock unmittelbaren Sprachausdruck gewonnen hatten noch begrenzt und einseitig: sie umfaßte nur etwa diejenigen Bewegungsarten welche mit Schillers Worten als die sentimentalischen, im Gegensatz zu den naiven, bezeichnet werden. Er sang zwar nicht mehr, wie die Rationalisten, seine Gedanken über seine Erschütterungen, aber fast nur Erschütterungen durch Gedanken.

Klopstocks Oden enthalten die sprachgewordenen religiösen Entzückungen über die Größe Gottes, als des Schöpfers der Welt, als des Erlösers der Menschen, oder sie geben dem Pathos der Freundschaft und des Patriotismus Ausdruck. Er geht immer von einem allgemeinsten umfassendsten Gedanken aus, Unendlichkeit, Allgegenwart, Schöpfung, Erlösung, Weihe, Vaterland, Tod, Unsterblichkeit: kurz, von seelisch moralischen oder religiösen, eigentlich unvorstellbaren, unkörperlichen Vorstellungen, die er dann durch körperliche Abgrenzungen einschränken und faßbar machen will. Das Körperliche existiert bei ihm eigentlich nur als Grenze oder Negation. Selbst die Geliebte ist ihm nicht die Trägerin einer sinnlichen Anschabung, sondern der Anlaß zu Meditationen, Gefühlsergüssen über die Liebe . . diese Gedanken über die Liebe erschüttern ihn freilich, sie bleiben nicht bloße Reflexion, sie sind wirklich Gefühl. Kurz, die Sphäre in der Klopstock schwingt ist die sittlich-religiöse. Sinnliche Erlebnisse haben durch Klopstock noch nicht die Erlösung aus dem rationalistischen Bann gefunden: sie blieben noch immer in der reflektierten Dichtung befangen, und fanden als Reflexion in Wieland einen vielseitigen und geschmeidigen Wortführer. Dies war also die Lage deutscher Lyrik als das Leipziger Liederbuch erschien: moralische Erlebnisse zu unmittelbarem Sprachausdruck gebracht durch Klopstock, sinnliche Erlebnisse noch in mittelbarer Reflexion befangen bei Wieland und den Anakreontikern.

Jene sechs Gedichte aus dem Leipziger Liederbuch erobern das erstmal sinnliche Erlebnisse, körperliche Schwingungen, dem unmittelbaren Ausdruck. Was wir heute Naturstimmung nennen findet dort zum erstenmal wieder seine eigne Sprache. Über die Beschreibung der sinnlichen Gegen-

stände der Landschaft hinaus wird das ungewisse Schwanken und Weilen das der Aufblick etwa einer Mondnacht, eines thümmernden Bachs, eines Frühlingsmorgens weckt durch sprachliche Mittel, zumal durch die Wortverknüpfung ausgedrückt. Die neue Wortverknüpfung ist am ehesten begrifflich fassbar und nachweisbar... denn die neue Rhythmisik kann ihrer Natur nach, eben als reine Bewegung, nicht begrifflich demonstriert werden, es würde dann sofort Metrik, d. h. Abmessung von Verstullen, Langen- und Kurzenverhältnissen daraus, die von dem rhythmischen Leben des Gedichts etwa so viel entinge wie der Anatom vom Blutkreislauf entgeht. Das Neue in der Goethischen Wortverknüpfung, das sich in diesen Gedichten sichtet ankündigt, ist vor allem die Vermischung von verschiedenen Sphären der Sinnlichkeit, durch Attribute und Komposita. Damit kommt Goethe sofort über die bloß beschreibende Poësie hinaus und erzeugt in der Phantasie des Hörers selbst Bewegung, Schwingung, indem er sie nötigt sich aus einer bestimmten Sphäre der Vorstellungswelt, etwa der des Auges, im Nu umzuschalten in eine andere. Hierher gehören Wortverbindungen wie verhullter Lutt, Silberschauer, tag verschlossene Höhlen, nachtige Vögel, müllter Weihrauch.

Dies Sprachmittel ist nur Zeichen oder Funktion des neuen Erlebnisses daß die Natur nicht mehr als ein Museum abgegrenzter, rationell fassbarer unter rationelle Gruppen verteilbarer Einzeldinge erscheint, sondern als bewegtes, atmendes Chaos wirkender Kräfte. Hinter den für die einzelnen fünf Sinne fassbaren Erscheinungen werden die an die fünf Sinne nicht gebundenen Kräfte und Prozesse gefühlt. Von denen und die sichtbaren, hörbaren, farbbaren, riechbaren, schmeckbaren Einzelercheinungen nur gleichsam der Niederschlag. Denn die fünf Sinne, unter die die Gegenstände der Natur von der vorgeoethischen deutschen Lyrik verteilt wurden, gehören ja nicht der Wirklichkeit als solcher an, sondern sind Mittel unseres Verstands um der Wirklichkeit Herr zu werden, Querschnitte die wir durch die Wirklichkeit legen. Wir werden bei der vorgeoethischen Poësie, die durchaus auf Begriffen, auf vernunftmaßiger Festhalten und Festlegen des Erlebnisse eingestellt ist, niemals eine Vermischung der sinnlichen Sphären finden — etwa der Farbsphäre und der Geschmacksphäre, wie sie in dem Wort „Silberschauer“ statthat ein Schauer kann für die Vernunft nicht all ein sein, wohl aber für das Erlebnis, welches sich an die rein vernunftmaßige Einteilung in fünf Sinne nicht lebet. Vom Dichter aus betrachtet enthält also eine Zusammensetzung wie „Silberschauer“ ein Zutucktauchen in den vorbegrifflichen Zustand der Natur, in eine Natur die unabhängig ist von der Erfahrung der Vernunft, als welche nur vermöge der Einteilung

in fünf Sinne apperzipiert. Vom Hörer aus betrachtet, erfordert sie ein Zersprengen der vernunftmäßigen Scheidewände die wir zwischen dem Bereich des Silbers und dem Bereich des Schauers zu machen gewohnt sind: und dies Zersprengen muß ein Akt, eine Schwingung der Einbildungskraft sein, wie jede Assoziation eine ist. Man kann sich vorstellen daß einem Dichter der alten Schule, wenn er ein Wort wie „Silberschauer“ las, das als bärer Unsinn vorkam . . und mit Grund: denn es handelte sich hier gar nicht um Vernunft, sondern um ein vor- oder über- oder unter-vernünftiges, jedenfalls außervernünftiges Erlebnis. Es ist nun aber das Recht der Sprache und die Macht des Dichters, Dinge in den Bereich des Denkbaren zu heben die vorher nur erlebbar waren — d. h. der Vernunft neue Provinzen durch Sprache zu erobern. Auch das liegt in der Doppelnatur der Sprache, daß sie zugleich logischer und magischer Natur ist. Was sie magisch unmittelbar aus dem vordenkbaren Erlebnis als Klang und Tonfall enthält wird, sobald es verlautbart ist, ins Licht des Bewußtseins heraufgehoben, zugleich Deninhalt: freilich, es muß echtes Erlebnis gewesen, muß im Bereich der gelebten Wirklichkeit gewesen sein, sonst kann es nie ein legitimer, gültiger Deninhalt, nie Besitz der Vernunft werden, sondern bleibt leere Willkür und Spielerei des Verstandes einerseits, leerer Wortschall andererseits, wie die rein erklügelten, aus Nachahmung früherer sprachschöpferischer Dichter übertriebenen, aus literarhistorischer Kenntnis von der Erlaubtheit sprachlicher Neubildung abgeleiteten, aus ästhetischer Theorie gewagten Neologismen schlechter Schriftsteller.

Goethes Leipziger Lyrik hat erst wenige und schüchterne Ansätze dieses Neuen — sie bleibt zum großen Ganzen noch im Bann der Anakreontik und Wielands. Man kann die Verse aufzählen die nur Goethe damals gedichtet haben konnte, und die die Heraufkunft einer unmittelbar sinnlichen Lyrik ankündigen, noch untermischt mit Resten der alten Anakreontik:

Luna bricht die Nacht der Eichen,
Zephirs melden ihren Lauf,
Und die Birken streun mit Neigen
Ihr den süßten Weihrauch auf.

Die beiden ersten Verse übernehmen scheinbar noch mit selbstverständlicher Anmut die üblichen allegorischen Rokoko-götter — aber Goethe teilt ihnen bereits eine spezifische Funktion zu, so daß sie nicht Schablone und Chiffer bleiben: diese Luna ist nicht nur die konventionelle Göttin des Mondes, d.h. die Allegorie welche nach Übereinkunft ein für allemal „den Mond“ bedeutet, den Begriff Mond hervorruft — mit den üblichen Mond-eigenschaften bleich, kühl, keusch.

Die Goethische Luna ist hier der besondere Mond einer bestimmten, einmal erlebten Nacht mit dieser einen Funktion und nur bestimmt durch diese: der silbigen Durchdringung nachtlichen Waldunkels. Diese Luna ist der personifizierte Schauer des Dichters, ein symbolischer Genius für ein dichterisches Ereignis, Verkörperung einer Goethischen Stimmung, nicht die von vornherein aus der Mythologie gegebene festgelegte, begüßlich starre Mondallegorie. Kurz: der Prozess der die antiken Naturgötter schuf, die Personifizierung des Naturschauers, ist hier wieder wirksam... die gestaltenschaffende Kraft des Dichters die Shakespeare mit den Worten bezeichnet:

Empfindet er nur irgend eine Freude

So ahnt er einen Bringer dieser Freude...

Die alten Götter werden aus ihrer allegorischen Erstattung gelöst, sobald man sie in eine Fähigkeit versetzt die nicht zu ihrer begrifflichen Definition gehört — eine Luna die die Nacht der Eichen bricht war bisher nicht vorgesehen, setzt ein individuelles neues Leben ihrer Existenz voraus.

„Nacht der Eichen“ ist eine Verknüpfung zweier Anschauungen, wie sie nur dem möglich ist dem sowohl die Nacht als die Eichen aufgehört haben bloß mit bestimmten Merkmalen verreichete feste Vorstellungen zu sein:

Sie sind in einer geheimnisvollen einmaligen Verbindung nicht nur anschaut, sondern in der Funktion dieser Verbindung übertracht. Noch deutlicher wird dies bei den zwei letzten Versen: das Neue daran, über die Ansäkerei hinweg, ist nicht nur genaue, detaillierte eigene Anschauung der Birken, sondern das dahinter wirkende, rhythmisch ausgedrückte Gefühl für die Funktion, für die bewegten und bewegenden Kräfte der natürlichen Erscheinung, des Zustands oder Vorgangs.

Die Natur, die sich den Sinnen nur als zuhende Erscheinung zeigt, wird durch Goethe verwandelt in ein Gesamt bewegter geheimer Kräfte. Das ist neu in deutscher Sprache auch über Klopstock hinaus und verschieden von der Naturbeseelung Klopstocks. Klopstocks Naturgefühl berichtet darauf daß er seine jeweilige seelisch gedankliche Wallung ausbreitet, hineinträgt, hineindeutet in die Natur, daß er sich mit der Natur in Beziehung setzt z.B. wenn er den Mond antedet als „Gedankentreund“ damit ist nicht, wie bei der Goethischen Luna, eine dem Mond als solchem innenwohnende vom Dichter nur wahrgenommene Kraft entdeckt und ausgesprochen (kein Mensch wird jemals der unähnlichen Erscheinung des Mondes die Gedankentreundschaft zusprechen können) sondern nur eine Beziehung Klopstocks zu dem Mond. Klopstock benutzt die einzelnen Naturdinge nur als Anhaltspunkte für seine Seele, er erlebt sie nur, intern sie einem seelischen Affekt als Gleichnis oder als Dekoration, als Gestalt oder als Schranke die,

nen; einen selbstgenugsmäßen Wert haben sie für ihn nicht. Die Natur als Ganzes ist für ihn vollends nur da, insofern sie Schöpfung Gottes ist, der Schauplatz und das Zeugnis für Gottes Allmacht, Gute, Weisheit usw. Was Klopstock erlebt das ist die christliche Gottheit einerseits und die Menschenseele in ihren Beziehungen zu Gott, zu Mitmenschen und zur Natur andererseits. Aber Goethe erlebt schon damals die Natur als eine selbständige beseelte, von ihren Beziehungen zum Menschen unabhängige Wesenheit; er erlebte ihre Erscheinungen selbst als Akte, als menschenhalte, d. h. beseelte Kräfte – und die Sympathie zwischen ihm und der Natur besteht darin daß er in ihr die gleichen alldurchdringenden und göttlich lebendigen Kräfte spürt die auch ihn durchdringen, während Klopstocks Sympathie ein brückenschlagendes Ilmeindenken ist.

Für Goethe war das Wesen der Natur von vornherein menschlich göttlich, für Klopstock machte die Beziehung der menschlichen Seele oder der göttlichen Allmacht zur Natur diese erst zu einem würdigen Gegenstand. Goethe liebte sinnlich die Erscheinungen, die Gestalten selbst als gotthaltig. Klopstock nahm sie erst mit Bezug auf Gott, auf die Seele, von Gott aus, zur Seele hin.

Die übrigen Verse des Leipziger Liederbuches die jenes neue Gefühl der Natur, jene fröhliche Sinnlichkeit oder sinnliche Erstümlichkeit bekunden sind:

Es blinkt mit mystisch heiligem Schimmer

Vor ihm der Flammen blaues Gold

(Hochgestellt)

Im spielenden Bach da lieg ich wie hell!

Verbreite die Arme der kommenden Welle,

Und buhleinlich drückt sie die schneide Brust

Dann tragt sie ihr Leichtum im Strome darmieder,

Schon naht sich die zweite und streichelt mich wieder,

Da fühl ich die Freuden der wechselnden Lust

(Unbeschreiblich)

Ewig Kräfte, Zeit und Ewig,

Heimlich wie die Kraft der Sterne,

Wiegen dieses Blut zur Ruh

Aufgezogen durch die Sonne,

Schwimmt im Hauch ethischer Wonne

So das leichtste Wölkchen nie,

Wie mein Herz in Ruh und Freude

(Der Glanz des Lebens)

Und die schönsten:

Nebel schwimmt mit Silbern, hauer

Um dein reizendes Gesicht

Deines leisen Fußes Laut
 Weckt aus tagverschlossnen Hohlen
 Trautig abgeschiedne Seelen,
 Mich, und nächtige Vogel auf.

(An den Mond)

In all diesen Versen, und zunächst nur in diesen Versen, kündigt sich die Wiedererlösung der Natur an; die Erlösung aus der christlichen Entgötterung der Natur, die selbst Klopstocks Lyrik noch nicht überwand. (denn Natur als Schöpfung Gottes heißt nicht sie als Gottheit erleben) und dann die Erlösung aus der rationalistischen Erstarrung, welche nur begriffliche Vorstellungen, keine Kräfte und Akte in der Natur anerkannte.

Von solchen unwillkürlichen Durchbrüchen abgesehen, sind diese Gedichte zunächst weniger geschrieben um Goethes Leidenschaft und Spannung zu entladen, als um sein Können zu zeigen oder zu üben und sich klar zu werden; es ist fast mehr Klugheit, Beobachtung und Selbstbeobachtung als Sinnlichkeit, Gefühl und Leidenschaft darin. Darum überschreiten sie den Kreis der rationalistischen Poesie, den sie vollkommen ausfüllen durch Beherrschung aller technischen Mittel, nur selten. Sie geben fast nie den unmittelbaren Erguss der Seele, wie es die Klopstockische Lyrik tut, sondern versuchen echt rationalistisch immer noch ein intellektueller, halb lehrhaft altkluger, halb galant spielerischer Resümé aus dem dargestellten oder beschriebenen Zustand zu ziehen. Der Zustand wird von dem Beobachter und Selbstbeobachter nicht nur von innen nach außen dichterisch ausgedrückt, wie an jenen rein poetischen Stellen, sondern vor allem auch von außen nach innen als Erfahrung verwertet und gedeutet. Die Jahrhundertlange rationalistische Übung, welche Poesie nur gelten ließ, sofern sie, wie die übrigen lernbaren und brauchbaren Wissenschaften, den Menschen nach außen hin einen Nutzen, Lehre über das Leben oder Erbauung oder Vergnügen, bereitete, hat auch ihren jüngsten und genialsten Schuler damals gleichsam gegen seinen schon erwachten rein bildnerischen Trieb, dem es nur um Selbstauswirkung, um Selbstdarstellung, ohne Rücksicht auf Publikum, auf Lehre oder Nutzen zu tun war, noch gezwungen seinen Gedichten eine Pointe oder eine Sentenz anzuhängen. Diese Zweiseitigkeit verdüstert gerade die schönsten Gedichte des Leipziger Liederbuchs - die nur reflektierenden werden nicht zweiseitig, und also auch nicht verhorben durch die Pointe und Sentenz. Aber gerade nach den ursprünglichen lebendigen Versen wirkt der Spruchzettel am Schluss oder der Blick in den Spiegel schief und kokett.

Freude! Wollust! Kaum zu fasse!
Und doch wollt' ich, Himmel, dir
Lauend solcher Nächte lassen,
Gab mein Mädchen Eine mir.

Es ist an sich noch nicht einmal der Gedanke, was hier das abschmeichelnde Halbdunkel reizt die Schmucht nach einer Nacht mit der Geliebten könnte als leidenschaftlicher Abklängen sehr gut dies Gedicht krönen und runden — aber hier ist es der Begriffsinhalt, die geistreiche Antithese, der logische Kontrast zwischen der Schönheit der Mondnacht und der erschöpften Liebenacht war plötzlich ohne anderen Übergang als einem des Be- griffs, des Begriffs Nacht, ein dumpfer Gruß und eines geistreichen Entfalls konfrontiert, d. h. aus einer gelebten Welt in eine gedachte um- springt. Nachstehender ist dieser geistreiche Verdeckt-Gedicht an den Mond wo ein liebevoller Anfang jählings aufgehoben wird in einen schalksamen galanten Schluss:

Dämmerung wo die Wollust thront,
Schwimmt um ihre runden Ohren,
Trunken und mein Blick hemmder
Was verbüllt man wohl dem Mond
Doch war das für Wonne und
Voll Begierde zu gewinnen,
So da droben hängen müssen,
Iv, da schläfstest du doch blind.

Goethe selbst hat übrigens in einem Gedicht des Leipziger Liederbuchs diesen Zwiespalt zwischen Reflexion und Sinnlichkeit gleichmässig dargestellt und ausgedeutet „Die Freuden“

Noch war Goethes Leidenschaft nicht stark genug um ihn bis zum Rand zu füllen, um die anaterritorischen galanten Kokokolomien zu verscheuen seine Natur schien erst durch glühete erst die Bildungsformen an denen er sich bediente — aber freilich hatte sie schon genug Gewalt um den Jungling seinen regen Selbstbeobachtungsdrang zu beschäftigen und fast ganz in Anspruch zu nehmen. Der Gegenstand seiner unablässigen Reflexion war die Liebe. Hier unterscheidet sich auch derjenige Teil seiner Dichtung welcher noch im Bann der rationalistischen Kellekonzepte geblieben war wesentlich von den bisherigen Erzeugnissen dieser Poeme. Der Gegenstand waren die Mädchen die ihn durch Liebe veränderten und sodann sein eigenes verandeltes Bild das ihm im Spiegel des Denkens widerstrahlte

Seine Nutzanwendungen, Sentenzen und Pointen unterscheiden sich von denen seiner anakreontischen Zeitgenossen und Vorgänger, vielleicht Gunther ausgenommen, dadurch daß sie ausgehen von Erfahrungen am eignen Leib. Nicht aus Büchern gelernt, nicht aus dichterischen Motiven einfach nachgeahmt, auch nicht aus freudiger Beobachtung zusammengestoppt sind seine Reflexionen über das Benehmen der Mädchen und die Flüchten des Liebhabers, über das Verhältnis von Liebe zur Jugend, über Freude und Wankelmuth, über die Mittel Liebe zu gewinnen und zu erhalten, über die Stimmungen und Wechseltale des Liebenden, über die Launen und Gebräuche des Verliebten, über das Glück und Unglück in der Liebe — sie bezeugen alle reale Anschauung, Erfahrung, klaren Blick mitten in der Erfahrung.

Die Damon und Phyllis der Schafspoezie lassen Zweifel darüber ob ihnen eine Wirklichkeit zugrunde liegt — jedenfalls sind sie nicht erfunden, um von wirklichen Erlebnissen des Dichter Bericht zu erstatten, sondern um ex abstracto Lehren über die Wechseltale der Liebe zu erteilen oder um die Fertigkeit des Dichters im Reiherrischen bestimmter Techniken und Gattungen zu erweisen, gleichgültig ob die Verfaßter Liebeserfahrungen hatten oder nicht. Goethe verkleidet in die Lehren und Sentenzen, in die Parabeln seiner Leipziger Lieder eigne Erfahrungen — auch seine Lehren und indirekte Selbstdarstellungen, wie bei den Schatern und Anakreontikern sogar die Ichgedichte indirekte Schulmeisterei sind. Goethe hat die rationalistischen Mittel in ihr Gegen teil verkehrt, und unter der Marke eines Lehrers macht er Bekennnis — während die rationalistischen Poeten unter der Marke von Lyrikem Unterricht geben.

Die Liebe von der Goethe Kunde gibt tritt allerdings weit weniger als Leidenschaft auf denn als „Galanterie“. Was ist der Unterschied? Galanterie ist die Liebe als eine gesellschaftliche Erscheinung, nicht als eine natürliche, körnische. Und die Liebe von welcher Goethe in seiner vorsträßburger Lyrik singt ist nirgends jener absolute, nackte menschliche Grundtrieb welches die ganze Welt verdampft und vergift und nichts will als den geliebten Gegenstand — überall ist die Gesellschaft, die Geselligkeit, die Bitte zugleich mit dem Geliebten gegeben und der Keim der Liebe besteht für den galanten Liebhaber gerade in dem Wechselspiel zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit, zwischen eurymen Schafersstunden und gesellschaftlichen Schranken, zwischen öffentlich Erlaubtem und heimlich Begierdem oder Gewahrsamen. Die Liebe ist hier noch kein allgemein menschliches Urschicksal, wie sie bei den großen Dichtern der Liebe von Dante bis Shakespeare dargestellt wird als ein Einbruch des unbedingten Göttlichen oder

Natürlichen in die menschlich bedingte Welt, in der sie entweder tragisch untergeht, wie Romeo und Julia, oder die sie sieghaft überwindet, verklärt, zum Gleichnis macht, wie Beatrice oder Laura. Die Goethische Liebe in seiner Produktion vor der Seesenheimer Zeit gehört zu jenen gleichsam gesellschaftlich organisierten Gefühlsweisen, wie sie im mittelalterlichen Minnesang, in der französischen Hofsposse unter Ludwig XIV. und XV. und deren deutschen Nachahmungen ausgebildet worden sind — auch der jungen Goethe sinnliche Leidenschaft war noch nicht gewillt oder genötigt diese gesellschaftlichen Bindungen zu sprengen, seine Liebe als ein außergesellschaftliches „Utophanomen“ auszudrücken.

Die galante Lyrik verhält sich zur ursprünglichen Lieberichtung wie eine Mensur oder ein Duell zum Zweikampf in einer Schlacht. Galanterie ist „kommentarlose“ Liebe. Nicht die nackten menschlichen Leidenschaften Hass und Liebe und die letzten menschlichen Schicksale Leben und Tod bestimmen die Ausdrucksformen, sondern die Rücksicht auf eine Gesellschaft in die man eingearbeitet ist und über die hinaus kein Horizont gesehen oder anerkannt wird. Der leidenschaftliche Lyriker ist ein Naturwesen und der galante Lyriker ist ein Gesellschaftswesen. Nur von diesem Gesichtspunkt aus verstehen wir die Motive oder die Probleme von Goethes Leipziger Lyrik, sie gehen fast alle hervor aus den Gedanken über das Vernehmen der Geliebten mit Rücksicht auf ein bewußt oder unbewußt immer gegenwärtiges Publikum welches die Sitten vertritt. Sitte und Sittlichkeit sind noch identisch. Bezeichnende Gedichte hierfür: „Das Schreien“

Da tief ich trotzig, hab' ich will
Den Töten der uns stot'
Still, hüpelt sie, Geliebter, still!
Dass ja dich niemand hört

In diesem Sinn redet „Liebe und Jugend“ von dem Verhalten der Geliebten gegenüber den mutterlichen Lehren. Wichtiger als die Gelüste sind dem Dichter noch die Verhaltungsarten, seine Lyrik gewinnt dadurch an Anschaulichkeit und sachlichem Motivreichtum was sie an Liebe und Seelengewalt einbaut. Der unabwendbare Seitenblick auf die Gesellschaft, die Beobachtung, die Selbstbeobachtung, die Rücksicht auf sich, auf die Geliebte, auf andere verhindert einen unmittelbaren Ausbruch und Ausdruck der nackten naturnah eignen Gefühls und zwingt den Autor zur Fassung seiner Gedichte mit Motiven aus der Außenwelt, aus der Gesellschaft innerhalb derselben, durch die hindurch, an der vorbei, um die herum er liebt.

Z. B. das Neujahrslied, das erste des Leipziger Liederbuchs, ist eine Revue verschiedener Gesellschaftstypen, Charaktere im Sinn des Theophrast

oder Labrûyere, die sub specie amoris durchgehechelt werden. „Kinderverstand“ beschreibt anschaulich epigrammatisch das Verhalten verschiedener Stände bei der Liebe.

„Die Liebhaber“ (nicht ins Leipziger Liederbuch aufgenommen) lässt die verschiedenen Argumente und Vorteile Revue passieren womit man Mädchen wirbt. In der moralischen Erzählung „Triumph der Tugend“, Wielandisch im Vortrag und Motiv, wird der Konflikt zwischen Sinnlichkeit des Liebenden und Sitte der Geliebten lehrhaft und lustern ausgemalt. „Der wahre Genuß“ delibert über die Rechte und Pflichten, über Freiheit und Selbstbeschränkung des Liebhabers, immer unter dem Gesichtspunkt der Gesellschaft; die Sitte ist noch nicht leere Konvention die vernichtet werden muss, sondern Gesetz mit dem man sich abzufinden hat, um des Glücks und des Weters willen ... sie wird umgangen, aber sie ist gültig, sie hält der Sinnlichkeit das Gleichgewicht. Galanterie ist die Auseinandersetzung zwischen Sitte und Sinnen.

„Soll dich kein heilig Band umgeben
O Jungling, schanke selbst dich ein.
Man kann in wahrer Freiheit leben,
Und doch nicht ungebunden sein.“

„Wollüstig nur an meiner Seite,
Und außam wenn die Welt sie sieht“

wünscht er die Geliebte

„Wenn in gesellschaftlicher Stunde
Sie einsil mit mir von Liebe spricht,
Wünsch ich nur Worte von dem Munde,
Nur Worte, Kusse wünsch ich nicht ...“

Immer ist der Blick auf die Gesellschaft gerichtet.

Doch beschäftigt den jungen Liebhaber schon damals ahnungsvoll ein Problem der Galanterie das eben aus diesem Kampf zwischen Sitte und Sinnlichkeit sich ergibt, und das er später als ein allgemein tragisches Problem erleben und darstellen sollte in der Gretchentragödie: die Hungabe der Geliebten ohne Ehe. Es streift es in dem eben zitierten Gedicht, er behandelt es ausführlich und mit pathetischem Nachdruck, ja mit Worten die fast wie ein Vorklang zu Gretchen's Jammer anmuten, in der „Elegie auf den Tod des Bruders meines Freuden“, wosin sentimentale Rhetorik mit wirklichem Pathos sich vermischte. Es handelt sich um einen jungen Mann der in der Schlacht gefallen ist, nachdem er einem Mädchen die Eh versprochen und

es verführt hat: das Schicksal des getäuschten und verlassenen Madchens ist der eigentliche Gegenstand der Elegie.

Nie hat ein Herz so viel gelitten,
Herr, sich herab auf ihre Not,
Und schenke gnadig ihren Bitten
Sein Leben, oder ihren Tod.

O Gott, bestrafest du die Liebe,
Du Wesen voller Lieb und Huld?
Denn nichts als eine heilige Liebe
War dieser Unglücklichen Schuld.

Diese zwei Strophen des 18-jährigen heben sich durch ein Pathos des Mitleids ab von den rein rhetorischen Leichenklagen über den Tod und den nicht recht gefühlten, ungoethischen Anklagen gegen den Fürsten der durch seinen Krieg den Tod des Bräutigams veranlaßt. Es sind Vorläufer des Verses „der Menschheit ganzer Jammer fällt mich an“. Aber auch hier wird das Problem noch von der Gesellschaft aus angesehen, nicht von der Leidenschaft aus. In der Gretchentragödie ist die Sitte nur der Anstoß durch den ein Geschöpf an seiner Leidenschaft zugrunde geht, nur das Exekutivorgan des Schicksals das in den beiden Liebenden selbst gegeben ist. Das Schicksal Gretchens ist Faust und seine Liebe, nicht die Sitte. In Leipzig ist die Sitte noch als das Absolute wirksam, sie wird zum Schicksal des Sinnlichen im Guten oder im Bösen – sie ist das Maß, das ursprüngliche schlechthin Gegebne. So grenzt in Goethes Jugendlyrik überall die Gesellschaft den geistigen Raum ab und die Sinnlichkeit schafft die Bewegung die ihn füllt. Sinnliche Bewegung und Beobachtung ihrer gesellschaftlichen Wirkungen und Gegenwirkungen sind die beiden Kräfte die den Gehalt dieser Leipziger Produktion bestimmen. Materialansammlung zur Beobachtung seiner selbst und der Gesellschaft, die damals für Goethe das Leben, die Welt selbst war, und Übung in der Beherrschung der geistigen und seelischen Mittel sind die Probleme seiner damaligen Lebensführung, wie die Sinnlichkeit und die Gesellschaft der Gehalt seiner Produktion ist, die Auseinandersetzung zwischen Sinnlichkeit und Gesellschaft das Problem seines Erlebens selber ist.

Es war zu erwarten daß bei seinem unablässigen Streben und Versuch in alle Sättel gerecht zu werden Goethe dies Erlebenproblem auch in den damals ihm vorliegenden Formen der Dramatik vergegenständlichen werde. So sind die Laune des Verliebten und die Mischuldigen (diese erst nach der Leipziger Zeit in Frankfurt aufgetragen) zu verstehen. Die Er-

die Beobachtung und Selbstbeobachtung hat diese beiden Stücke
en, nicht die Leidenschaft, und die Liebe ist dann nicht noch als
schen Produktion eine rein gesellschaftliche Erscheinung. Beide
ad „Sinnspiele“ nach dem Muster der französischen Komödie; sie
n Menschen als stilisierte Gesellschaftswesen dar, und sie sind
als Handlung anschaulich gemachte Epigramme. Die epigram-
atische Leidenschaft der beiden Stücke wäre etwa: Was du nicht willst daß man
a füg auch keinem andern zu oder eine Kugel hakt der andern
nicht aus.

Und kam es nun Goethe abgesehen von der Leidenschaft Waren es
nahmende Übungen, literarische Versuche Gellert oder Gartner
spielsdichter, Molére als Lustspielsdichter zu erreichen — oder
ihm etwas auf die Nagel das nur in diesen Formen sich aus-
könnte, ein Erlebnis das er beobachten, eine Erfahrung die er ver-
schärfen mußte? Ohne Frage das letztere — aber die darzustellende
Leidenschaft war nicht die individuelle Leidenschaft, wie sie sich beim Men-
schen einem Geschöpf aus Natur und Schicksal aufsetzt. Es gibt in be-
sonderen weder Natur noch Schicksal, sondern nur Gesellschaft, Empfehlung
und Intrige. Daraus ergibt sich weiterhin daß wir nicht die
Leidenschaften selbst als sprachgebärde dargestellt bekommen,
sondern ihre Symptome, als Gedanken oder Handlung. Die Menschen
Art Dramatik und nicht sprachliche Verkörperung von seelischen
Leidenschaften, aus denen die Schicksale und Handlungen
wundige Ausstrahlungen oder Entladungen hervorgehen, sondern
die Ausprägung von Gedanken über Empfindungen welche sie
die Begehrer von Handlungen.

Auße des Verliebten macht Goethe ein unheimliches Bild seiner
fletschungigen Grills und ihrer gehängten und umhängten Worte
das geliebte Opfer und auf die unbeteiligten Zuschauer. Das Ich
in den Gedichten nur von innen her, eben als sein Ich ausprach,
Qualen über die er nicht hinweg konnte nicht er hier von
sich aus als ein Unbeteiligter und stellt sie, als ein unbeteiligter
Begehrer vor sich als den beteiligten Begehrer und beduldet ihn — und
erteilt er sich zugleich die Strafe deren er auch im Leben schuldig
ist. Art wie der fletschungige von der Freundin seiner Geliebten in
geclockt und vor der Geliebten wie vor sich selbst mit seinem uns
gewohnt ad absurdum geführt wird ist nicht nur ein Selbstbez-
hauptung, sondern vor allem ein Selbstgericht, eine Selbstdarstellung in Form
von Bestrafung, zugleich freilich eine über keinen konkreten Fall

hinausreichende allgemeine, typisch gehaltene und typisch ablesbare, verwendbare Lehte über das Wesen, die Häufigkeit und die Lächerlichkeit verliebter Eifersucht überhaupt.

Die Mitschuldigen sind nicht so reinlich als eine Selbstdarstellung erkennbar, wenngleich zum Aberg, und zwar weniger an seinem Charakter als zu seinen Gefühlen, eigne Zustände die Farben hergeben müßten: der dringende, unbefriedigte, mit Unrecht sich verkußt glaubende Liebhaber ist, einerlei in welchen Situationen er seine Gemütsungen und Gefühle ausübt, auch hier projiziert aus Goethes eigenen Leipzig'schen Stimmungen. Man muß unterscheiden ob die Selbstdarstellung in der Handlung oder nur in den Worten, d. h. den Gefühlen aufzutunchen ist. Die Laune des Verliebten ist eine Handlung welche von Goethe eigens erstanden worden ist nach Analogie eigener Erfahrung, um daran seine Gefühle darzustellen, zu objektivieren gewissermaßen als konkretes Modell für seine Gefühle. In den Mitschuldigen war die Handlung zureit da, als Handlung hat sie ihn interessiert und die Erfahrung woraus sie hervorgegangen ist, was nicht ein persönliches Sentiment, wie das des gebrankten Liebhabers, sondern die Beobachtung gewisser gesellschaftlicher Zustände, nicht ein objektiver Blick ins eigene Innere, sondern ein Blick in die Umwelt, und nur in manche Partien der Ausführung spielen eigene Empfindungen hinzu. Die Laune des Verliebten ist bei gleicher Technik der Sprache und der Kennzeichnung einfacher, gradlinger, die Mitschuldigen sind polyphoner und umspannen einen größeren Kreis der Beobachtung, sie setzen auch kein als Leistung ein größeres Können, ein Virtuosentum voraus. Sie sind in einem höheren Maß von Außenwelt gespannt als die Laune des Verliebten, aber freilich von einer Außenwelt die Goethe nicht so am Herzen lag wie die Innenv Welt der er in der Laune des Verliebten Ausdruck verlieh. Er betontete hier zum erstenmal was er später seinen realistischen Fid genannt hat: die Lust und die Kraft sich nach außen hin auf die Anschauung und Darstellung eines ihm fremden, ja selbst widrigen Gegenstandes zu konzentrieren, zu beobachten und nachzuerkennen um jeden Preis, einmal um sich abschütten gegen den Andrang der Umwelt, und sodann um seine Augen und seine Hand zu üben, zu festigen, daß sie auch das Widerstrebsende ertragen und bannen könne.

Schon so früh begegnen wir diesen zwei Linien der Goetheschen Produktion: der Selbstdarstellung durch gestaltende Beichte dessen was sein Interesse füllte und von innen her zu zerstrecken drohte, und der Weltdarstellung durch gestaltende Distanzierung dessen was vom außen hier an ihn herandrangte. In beiden Fällen handelt es sich um eine Haltung und um

eine Distanzierung; denn sowohl unser Inneres als das Äußere droht uns zu verwirren und an der Gestaltung zu hindern. Das was unbewältigt in uns liegen bleibt, und was fremd auf uns zudringen, uns Lust und Aussicht rauben will — beides ist unerträglich für den Menschen dessen Aufgabe die Gestaltung ist.

Der Gegensatz zwischen Ichbild und Weltbild begegnet uns zum erstenmal deutlich, wenn wir die Laune des Verliebten und die Mitschuldigen vergleichen — und zugleich ist schon hierbei der Unterschied zwischen einer notwendigen Entladungsdichtung, Beichte, und einem meisterlich gelungenen Experiment. Die rein technischen Qualitäten der Mitschuldigen überwiegen — das Bild der Gesellschaft das Goethe hier bannen wollte hat er vollständig herausgebracht. Die Helligkeit und die Tiefe seines Blicks, die Sicherheit seiner Hand, die Konzentration — sowohl die Intelligenz die so beobachten und durchschauen konnte als die technische und sprachliche Gewalt die das Beobachtete so wiedergeben konnte ist erstaunenswert, aber dennoch ist in dem Stück nichts was nicht ein begabter und gescheiter Mensch leisten könnte, keine jener wahrhaft gemalten Konzeptionen die man nicht „machen“ kann. Es fehlt dem Stück sogar die menschliche Wärme und innere Anmut welche die Laune des Verliebten ausstrahlt, obwohl dies Werk technisch weder so hohe Ansprüche stellt noch erreicht wie die Mitschuldigen.

Gesellschaftskritik freilich, wie man wohl gemeint hat — in der Art Molieres oder Ibsens, aus einem sittlichen Pathos heraus — übt das Stück durchaus nicht Verbürtigung, Hass oder Hohn es nicht darin zu mecken, kein spöttisch oder italienend hinweisender Autorenfinger sticht in die Darstellung hinein. Es ist die Gleichgültigkeit und die Anteilnahme eines sittlich indifferenten, athletisch interessierten Beobachters, und dabei die jugendliche Freude an der Spannung der Vorgänge als solchen, d. h. an der Bekundung der eignen Meisterschaft in der Lehre mehr dessen was ist als dessen was sein soll — etwa in der Gesellschaft hat keiner dem anderen was vorzuwerfen — das Menschliche hattet allen an, oder wie Goethe es später und allgemeiner formuliert hat: wir alle leiden am Leben. Seine stillschweigende Folgerung ist weniger eine Molieresche Mahnung zur Besierung als ein Wielandisches Leben und leben lassen. Das Ethos ist nicht Sittlichkeit sondern Läfflichkeit. Schon damals misst Goethe die Menschen nicht an einem überweltlichen Ideal, sondern sucht zu erkennen und darzustellen was ihm als ihr Wesentliches und Charakteristisches, als ihr Menschliches erscheint.

Die Abwesenheit des eigentlich moralistischen Maßstabs ist schon hier

für ihn bezeichnend, nur ist sie freilich hier noch nicht, wie später, begründet in einer höheren religiösen heidnischen Weltbetrachtung, welche alles Vergängliche nur Gleichnis ist, sondern in einer gesellschaftlichen Falschlichkeit, deren literarischen Ausdruck in Freuds *Hand-Wieland* amutig und quasi philosophisch zu machen wußte. Wenn Goethe später die Gesellschaftszustände als Phänomene der Natur, also abgesellschaftlich ansah, wie er es z. B. in den *Wahlverwandtschaften* getan hat, so entfiel das moralische Werturteil von selbst. Der Dichter des *Mitschuldigen* aber stand noch nicht über der Gesellschaft, sondern in ihr — und wenn er hier sich des Moralisierten entzüglich wußte, so könnte er es nur in den Formen eines gewissen Epikurianismus. Was ihm aber von *Wieland* und den Kokosnuss hedonisten stark unterscheidet, ist daß seine Falschlichkeit ihn keineswegs verführt, nun die Zersetzung und Lockereit etwa sonst zu leben und lebendig aufzusuchen. Vielleicht läßt er sich den Wink für die Zersetzung als solche nicht trüben, und wenn nicht, so läßt er den Leit auf die Annahme solchen Verfahrens hin. Die Schärfe der Beobachtung und die Unerbittlichkeit sind wohl so, daß man ein Aug des Herzen und der Kritik dabei vermuten könnte, es ist aber nur ein Aug des Dichters, und ist vor allem ein Aug des Selbstbeobachters. Die Laune der Verlebten und des Mitschuldigen haben, so verschieden sie unter sich durchdringen, Ausgangspunkt und in ihrer Ausführung sind, seltsamerweise doch dasselbe Schlußmotiv: die Rechtfertigung und Ausführung der Mitschuldigen durch eigne oder durch Mitschuld. In der Laune der Verlebten ist die Schuld welche eine Versöhnung fordert und erreicht nur eine gewisse, in den Mitschuldigen eine wirkliche, in beiden Fällen aber ist es das Vorhalten eines Spiegels was die Läuterung oder wenigstens Rechtfertigung herreißt — und dies ist nur ein vielleicht unbewußtes Symbol der Goetheschen Objektivität und ihrer Rückwirkung auf seinen Charakter, ein Symbol für die zeitende Wirkung die schon der junge Goethe dem objektiven Sehen, der Beobachtung und Selbstbeobachtung zusieht. So verstand er das gerade aus, er schon früh nicht als Selbstanalyse, sondern als eine Selbstprüfung im Spiegel der Außenwelt, ein tiefer Instinkt daß alles Innere an einem Außenersichtbar und erkennbar sei leitete ihn schon damals.

Von den Leipziger Dichtungen, die wesentlich Gesellschaftspoese sind, heben sich drei Gedichte aus dem Jahr 1767 ab, als Zeichen einer Erkenntnung welche sich gegen die Gesellschaft bewußt auflehnt und der menschlichen Natur ein selbständiges Recht zugereicht — es sind die drei Oden an seinen Freund. Dem Motiv nach sind sie die Aufforderung an einen Gefährten sich einer schädlichen Atmosphäre zu entscheiden, eine andere Um-

ng zu suchen. Nicht gerade ausgesprochene Opposition — nur das aus dem diese Verse kommen ist nicht mehr die Galanterie, die in Form wird nicht mehr bestimmt durch den Hinblick auf eine Gesellschaft, wie die Personen des Buchs Annette, und des Leipziger Liedetos. Schenck spricht hier bereits ein Mensch der sich von der Rück- auf die Rokoko-gesellschaft freigemacht als fühlende Einzelner. Bei em Zusehen erkennt man aber daß diese Haltung bedingt wird durch Odenform, und daß diese Form weniger eine Notwendigkeit des darin drückten Gehaltes ist als ein Experiment. Die drei Oden sind Ver- der jungen Virtuosen, sich auch einmal in der modellnsten Art Poe- betätigen, wie sie durch Klopstock inauguriert worden war. Wie seinen ersten Studentenbüchern französische und englische Gedichte, und Meter und Hexameter mache, teils um sich zu üben, teils um zu n was er konnte, so erprobte er sich hier einmal in der Odenform, und müßten um wundern, wenn an dem geweckten, allzeitig aufnehmenden das Aufgenommene reproduzierenden Jungling die einschneidende Erung welche mit Klopstocks Messia und Odenpoesie einsetzt spurlos vergegangen wäre.

Schien auch die erste Namensbildung von Klopstocks Oden erst 1771, so Goethe doch wohl in Zeitschriften Gelegenheit einzelne dieser grund- enden und grundlegenden Gebilde kennen zu lernen. Er erwähnt den erstmals in einem Brief an seine Schwester vom Oktober 1766 Verehrung neben Milton und Young, Fatio und Arnott, und Greuze. Jüngst denkt er hier wohl nur an den Dichter des Messias. War er über- schon aus dem Messias leeren konnte, so daß es keiner unmittelbaren nahmung der Oden bedurfte, war „le style magnifique, élevé“, wie er in Brief ihn Klopstock nachahmt, und jenseit der poetisch techni- metrischen Einzelheiten das Übergesellschaftliche, nämlich die Weihe göttliche Berufung — als Ausgangspunkt und vielfach als Stoff der Poesie. Die Haltung des göttlich inspirierten Dichters ist der Blick oben oder nach innen ohne Rücksicht auf die Zuschauer.

Die drei Oden Goethes an Beethoven tragen allein unter allen Leipziger chiten diesen Charakter der Einmaligkeit. Das erstmal bedingt hier die Gesellschaft den Ton, das erstmal spricht er hier ohne unbeteiligter Zuhörer, und das ist wichtiger als die metrischen Neuerungen, die ungewöhnlichen Rhythmen. Manches in den Oden erinnert wie ein dünner schimmernder Vortklang an die Harfeise im Winter — auch hier erstaunt uns er Goethes absolute Meisterschaft in der Beherrschung jeder Technik. Wie er an Anmut jeden Anmutigen überbot, so vermagt ihm hier

auch nicht einen Augenblick der Bilderapparat zur Füllung des großen getragenen Tons in den er sich eingelassen.

Nur merkt man auch diesen Gedichten noch an daß sie gewollt und gekonnt, aber nicht gemußt sind: daß das „Erhabene“ dem Dichter noch als eine auszufüllende Gattung vorschwebte, als ein Muster das er erreichen könne, nicht eine innere Fülle die notwendig sich auf erhabene Weise entladen mußte. Das Erhabene das der junge Goethe hier erreichte verhält sich zu dem seiner späteren Oden, seines Prometheus, Ganymed und seiner Harzreise, etwa wie das Erhabene eines virtuosen Schauspielers zu dem eines wirklichen Helden: er lebt sich hinein, er lebt es nicht aus sich heraus. Jede Virtuosenpoesie ist schauspielerische Poesie: d. h. sie dichtet nach einem vorgestellten Wunschbild hin — die ursprüngliche Poesie des Müssens, nicht des Könnens, aus einem Gelebten hervor. Auch die Oden an Behrisch sind mehr Paradigmata guter Odenpoesie als wirkliche Oden, sie sind kalt und bei aller Höhe des Flugs und Fülle der einzelnen Anschauungen seelisch leer: denn der Gehalt, der Anlaß, das Erlebnis aus dem sie hervorgingen, ist nicht gewichtig genug um all diese Last von einzelnen Bildern zu tragen. Die Folge davon ist daß die Einzelbilder selbständig geworden sind und nicht mehr zusammengehalten werden durch den einheitlichen Grundgedanken. Das Erhabene wird hier, auf einer höheren Stufe des Stils und der Gesinnung, zum bloß Dekorativen ähnlich wie in dem Knaben-gedicht über Christi Höllenfahrt.

Wenn diese Oden unter Klopstocks Einfluß und Anregung entstanden sind, so sind sie doch keineswegs Nachahmungen der Klopstockischen Manier, nach den Schablonen der Klopstockianer gefertigt noch wimmelnd von den Klischees womit diese Klopstockischen Schwung zu erreichen meinten. Nirgends sind hier Requisiten der Klopstockischen Anschauungsart, Weihe, Rührung, Unendlichkeit u. dgl. unvorstellbare Vorstellungen, vielmehr sind die Bilder und Tonfälle aus Goethes eigner Anschauung, dichter, sinnlicher, besonderer, augenhafter als Klopstock selbst sie manifestierte. Klopstockisch ist daran die Tendenz zum erhabenen Stil überhaupt und die daraus folgende Anwendung freier Rhythmen, welche der Seele Spielraum ließen ihre „Aktion“ (nach Klopstocks technischem Ausdruck) auszuleben. Unter Aktion verstand Klopstock die Bewegung eines Gedichtes im Gegensatz zu seinem Bilderinhalt, seine Rhythmisik im Gegensatz zu seiner Metrik, seinen Gang im Gegensatz zu seinem Maß. Aber noch war selbst „Aktion“ eine Art Gattungsbegriff, und Goethe gedachte in diesen Oden Gedichte zu liefern deren Hauptnachdruck einmal Aktion sein sollte, nachdem er metrisch anschauliche Gedichte geliefert hatte. Noch lebte er ja in den

nen Begriffen seines Zeitalters, nicht befangen in irgendeiner bes. ästhetischen Theorie, sei es die Gottscheds, der Schweizer, oder aber doch noch geschult durch literarisch geläufige Regeln und Gewohnheit und angeregt wurde bei ihm der Schwung und die Akzentuierung, auf ganz andere Weise als bei Klopstock, vor allem durch den Gedanken an Gott, sondern durch die sinnliche Anschauung der Natur. Nur benutzt er sie hier nicht als Selbstzweck, als Lokal oder seelische Stimmung zu begleiten, wie in seinen galanten Gedichten um einen Gedanken allegorisch zu verkörpern.

Sollt' zur Ode, daß sie vom Gedanken ausgeht, nicht von der Stimme der Ode, an ein Du, sei es Gott oder Freund, Geliebte oder Geküsst, ist ihrem Begriff nach feierliche Hinwendung an etwas ab des Sängers welches bewußt gedacht ist. Worauf sie auch wirkt, woran sie auch appellieren will und welche Seelenkraft ihr auch dienen mögen, die Ode geht zunächst an das Bewußtsein und ist also der Gedanke, vom Gedanken zu den Sinnen, nicht ungedenkt und an sich rhetorisch. Indem Goethe, beim virtuosen Versuch auch als Repräsentant der OdenGattung zu zeigen, gegen seine eigene Natur vom Gedanken zur Anschauung, zum Bild vorzuschreiten, zweifelte er beim Bild mit besonderer Vorliebe. Die Bilder, die er sich nur allegorisch zuwenden wollte, werden ihm unter der Hand liegen, und er malt sie so liebenvoll aus, daß der ursprüngliche Gedanke ganz erdrückt wird und die Gedichte aus einer Kette von Bildern bestehen, die an sich schon, aber nicht eigentlich notwendig, viel mehr virtuos gefügt als dichterisch zusammengewachsen sind. Daß Klopstock sofort von jeder sinnlichen Anschauung wieder zurückkehrt, bleibt Goethe hier noch am sinnlichen hängen, seiner Natur gemäß, aber der vorliegenden gedanklich allegorischen Aufgabe die er sich selbst gestellt hatte, entgegen was die Naturbeschreibungen gleichsam Gedichte im Gedicht sind, an die ist von den Metaphern überwuchert worden. Diese nach klassischer Anregung verfallten Strophen — ein in Klopstocksche Proternomimenet Ausflug — bringen uns auch den negativen Beweis, was Goethe damals gemäß war, seinem Charakter nach, und was er lernen konnte, seinem Talent nach. Wenn er in diesen Oden, also in Gedichtungen, sofort ungeduldig sich auf Naturbeschreibung und daran hängen bleibt, so wird uns bestätigt, was wir seinen auch seinen galanten Gedichten entnehmen konnten, daß sein eigener Weg der von der sinnlichen Erhabung zur geistigen Deutung

war, umgekehrt wie bei Klopstock und später bei Schiller.

War dem Leipziger Studenten schon das Allegorische des Odensweins nicht genügt, so war ihm das Erhabene, Ungewöhnliche daran ebenso fremd. Der Titanismus der in ihm schlimmste, die Lebendigkeite der die Rokokogesellschaft zu eng werden mußte, fehlte wohl auch früher oder später eines Auswegs. Zwar eine solche Sprache der erhabenen Einseldeele schien ja bereits geschaffen, der außergerödigliche Ausdruck der Ich legitimiert eben durch Klopstock, und es hatte nahegelegen daß der junge Goethe auf diesem Weg weiter schreitend der Gesellschaft entlaufen und zum Ausdruck seiner souveränen Kräfte gelangt wäre. Aber gerade die Klopstocksche Art sich über die Gesellschaft zu stellen lag zu weit von seiner eigenen Natur, seinem eigenen Bedürfnis ab. Die Klopstocksche Art der Freiheit wäre ihm, eben weil sie geistiger war, eine viel unerträglichere Lebenform geworden als die Gesellschaft selbst. Zwar der mußte ihm Klopstocks Allegorismus und Serajurismus, die Seelenschwärze und die Pfaffenalbung sein womit Klopstock an Idealen die Erziehungen maß, und diese Ideale wiederum waren pietistisch und patriotisch.

Und was schon Klopstocks Pontius Goethe fremd, so fehlte bei Klopstock was Goethe das Unentbehrlichste war um seine Seele auszubreiten konkrete sinnliche Natur.

So war wohl Klopstocks Freiheit als seelische Form etwas Anregender und sogar Begeisterndes, aber der Gehalt dieser Freiheit war dem jungen Goethe nicht angemessen.

Klopstocks Freiheit war die Freiheit des Christenmenschen im Sinne des Lutherischen Schrift. Freiheit der Seele durch Gott und in Gott. Die Freiheit die Goethe brauchte, sobald er sich einmal einthatt an der Gesellschaft stell, sobald sein Genius die Flügel in ihrer ganzen Breite ausspannte, war die des Prometheus, der Titanen der für seine ungeheure Lebendigkeite größeren Spielraum, breitere Welt braucht als er in gesellschaftlichen Bindungen finden kann. Klopstocks Freiheit war die des Subjekts an sich, der Seele die autonom beten will, Goethes die der „Personlichkeit“ die sich bilden, die wirken und gestalten will. Der eine geht von der Reformation, der andere von der Renaissance, vom Humanismus aus.

Das Gemeinname der von Klopstock erreichten, von Goethe bald bedurften Freiheit ist nur das Negative, nämlich die Freiheit von etwas. das heißt die Freiheit von der Gesellschaft. Völlig verschieden war ihre Freiheit zu etwas. Klopstocks Protestantismus und Goethes Herdentum könnten unmöglich mit der Freiheit dasselbe anfangen — und so sagte dem jungen Goethe ein sicherer Instinkt (denn bewußt hat er sich das alles nicht klar-

gemacht) daß er dem von Klopstock gebrochenen Ausweg in die Freiheit nicht weiter folgen dürfe: er müßte sich früher oder später einen eigenen brechen oder einem andern Pionier folgen, der ihm den Weg in seine Art der Freiheit brechen half.

Solange mußte er sich wohl oder übel in den Grenzen der Gesellschaft behalten, anfangs mehr wohl, später mehr übel: nämlich wohl, solange er von der Gesellschaft noch irgend etwas zu lernen hatte, solange er ihren Kreis noch nicht durchlaufen hatte, solange er noch unentdeckte Winkel und Ausdrucksmitte in ihrer geräumigen, aber begrenzten Zone fand. Solange die Gesellschaft noch wirklich Welt, die Welt für ihn bedeutete, mochte er sich nicht umsehen nach Führern über diese Welt hinaus, und darum finden wir bezeichnenderweise unter den Meistern denen er sich verpflichtet weiß nicht Klopstock sondern nur den Leipziger klassizistischen Maler Oerst, und den umfangendsten Dichter der Gesellschaft Wieland... dieser hatte mehr als irgend ein anderer gezeigt wie weit und breit und fruchtbar die Gesellschaft für einen behenden und fruchtbaren Geist sei.

Neben diesen beiden, seinem Lehrer des Schönen und seinem Lehrer des gesellschaftlich Wahrs, nennt Goethe im Anklange seiner Leipziger Zeit 1770, schon wieder in Frankfurt, noch Shakespeare. Es ist seine erste Erwähnung des Alldichters. Was tut nun der in diesem Dreibund? Zunächst, der Shakespeare an den Goethe hier denkt ist die Wielandische Shakespeare-Ubersetzung, ein den Bildungskonventionen der deutschen Kokologenschaft schon sehr angenahmter Shakespeare. Alles was der junge Goethe in seiner Leipziger Zeit und vor der Straßburger Zeit von ihm vertragen konnte hatte etwa die Wielandische Verdeutschung für ihn zubereitet: noch war für ihn Shakespeare nicht der Dichter des den Menschen als ein Elementargeschoß, Natur und Schicksal und Leidenschaft als menschliche Allkräfte dichtetisch gebaut hatte: diesen Shakespeare hatte er nicht erleben können, da sein eigenes Dasein noch nicht den Blick auf den über-gesellschaftlichen Menschen ermöglichte. Was ihm daher an dem Wielandisch geschehenen Dichten anzug war zunächst der Umtang seiner Seelenkenntnis, die Beobachtung menschlicher Charaktere und Sitten, seine Weisheit, sein Witz und seine geistige Freiheit: es war der weiteste Bereich dichterischer Menschenkunde, der größte Atlas der Mikrokosmos den Goethe damals hatte finden können. Noch zogen ihn damals mehr die allgemein geistigen als die eigentlich dichterischen und schoptischen Eigenchaften Shakespeare an. Sein Bedürfnis nach Natur, d. h. nach Eintritt in die menschliche Wirklichkeit fand in Shakespeare einen geeigneten Führer, wie sein Bedürfnis nach sinnlicher Harmonie und Kunstschönheit unter Oesters An-
gesicht stand.

war, umgekehrt wie bei Klopstock und spater bei Schiller.

War dem Leipziger Studenten schon das Allegorische des Odysseus nicht gemalß, so war ihm das Erhabene, Unerreichliche, daran ebenso fremd. Der Titanismus der in ihm schimmerte, die Lebendtiale der die Rokoko-gesellschaft zu eng werden mußte, bedurfte wohl auch früher oder später eines Auswegs. Zwar eine solche Sprache der erhabenen Freiheitsschönheit ja bereits geschaffen, der außerordentlichliche Ausdruck des Ich legitimiert eben durch Klopstock, und es hatte nahegelegen daß der junge Goethe auf diesem Weg weiter schreitend der Gesellschaft entlaufen und zum Ausdruck seiner souveränen Kräfte gelangt wäre. Aber gerade die Klopstocksche Art sich über die Gesellschaft zu stellen lag zu weit vom seinen eigenen Natur, seinem eigenen Bedürfnis ab. Die Klopstocksche Art der Freiheit war ihm, eben weil sie geistiger war, eine viel unerträglichere Lebensform geworden als die Gesellschaft selbst. Zwar er mußte ihm Klopstocks Allegorismus und Bergfahrt, die Seelenbeschleierung und die Pfaffensalbung sein womit Klopstock an Idealen die Freiheitungen maß, und diese Ideale wiederum waren pittoresch und patetisch.

Und war schon Klopstocks Positive Goethe fremd, so fehlte bei Klopstock was Goethe das Unentbehrliche war um seine Freiheit auszubreiten konkakte sinnliche Natur.

So war wohl Klopstocks Freiheit als rechte Form etwas Anregendes und sogar Regenerierendes, aber der Inhalt dieser Freiheit war dem jungen Goethe nicht angemessen.

Klopstocks Freiheit war die Freiheit des Christenmenschen im Sinne des Lutherschen Schrift. Freiheit der Seele durch Gott und in Gott. Die Freiheit die Goethe brauchte, sobald er sich einmal ernsthaft an der Gesellschaft stell, sobald sein Geum die Flügel in ihrer ganzen Breite ausspannte, war die des Prometheus, des Titanen der für seine ungeheure Lebendtiale größten Spielraum, breitere Welt braucht als er in gesellschaftlichen Bindungen finden kann. Klopstocks Freiheit war die des Subjekts an sich, der Seele die autonom leben will, Goethes die der „Personlichkeit“ die sich bilden, die wirken und gestalten will. Der eine geht von der Reformation, der andere von der Renaissance, vom Humanismus aus.

Das Gemeinsame der von Klopstock erreichten, von Goethe bald bedurften Freiheit ist nur das Negative, nämlich die Freiheit von etwas, das heißt die Freiheit von der Gesellschaft. Vollig verschieden war ihre Freiheit zu etwas: Klopstocks Protestantismus und Goethes Heidentum konnten unmöglich mit der Freiheit dasselbe anfangen – und so sagte dem jungen Goethe ein sicherer Instinkt (denn bewußt hat er sich das aller nicht klar-

gemacht) daß er dem von Klopstock gebrochenen Ausweg in die Freiheit nicht weiter folgen durfe; er müßte sich früher oder später einen eigenen brechen oder einem anderen Pionier folgen, der ihm den Weg in seine Art der Freiheit brechen half.

Solange müßte er sich wohl oder übel in den Grenzen der Gesellschaft behalten, anfangs mehr wohl, später mehr übel — nämlich wohl, solange er von der Gesellschaft noch irgend etwas zu lesen hatte, solange er ihren Kreis noch nicht durchlauten hatte, solange er noch unentdeckte Winkel und Ausdrucksmittel in ihrer geräumigen, aber begrenzten Zone fand. Solange die Gesellschaft noch wirklich Welt, die Welt für ihn bedeutete, mochte er sich nicht unruhen nach Führern über diese Welt hinaus, und darum finden wir bezeichnenderweise unter den Meistern denen er sich verpflichtet weiß nicht Klopstock sondern nur den Leipziger klassizistischen Maler Oeser, und den umfangendsten Dichter der Gesellschaft Wieland... dieser hatte nicht als irgend ein anderer gezeigt wie weit und breit und fruchtbar die Gesellschaft für einen behenden und fruchtbaren Geist sei.

Neben diesen beiden, seinem Lehrer des Schönen und seinem Lehrer des gesellschaftlich Wahren, nennt Goethe im Ausklang seiner Leipziger Zeit 1770, schon wieder in Frankfurt, noch Shakespeare. Erst seine erste Erwähnung des Alldichters. Was tut nun der in diesem Dreikund? Zunächst, der Shakespeare an den Goethe hier denkt ist die Wielandische Shakespeare-übersetzung, ein den Bildungskonventionen der deutschen Kukologesellschaft schon sehr angenehmer Shakespeare. Alles was der junge Goethe in seiner Leipziger Zeit und vor der Straßburger Zeit von ihm vertragen konnte hatte etwa die Wielandische Verdeutschung für ihn zubereitet noch war für ihn Shakespeare nicht der Führer des den Menschen als ein Elementargeschöpf, Natur und Schicksal und Freundschaft als menschliche Allkarriere dichterisch gebaut hatte. Diesen Shakespeare hatte er nicht erleben können, da sein eigener Horizont noch nicht den Blick auf den über-gesellschaftlichen Menschen ermöglichte. War in ihm das an dem Wielandisch geschehen Beste auszug war zunächst der Umgang seines Seelenkundtum, die Beobachtung menschlicher Charaktere und Sitten, seine Weisheit, sein Witz und seine geistige Freiheit es war der weiteste Bereich dichterischer Menschenkunde, der größte Atlas des Mikrokosmos den Goethe damals hatte finden können. Noch zeigen ihn damals nicht die allgemein geistigen als die eigentlich dichterischen und schriftstellerischen Eigenschaften Shakespeares an. Sein Bedürfnis nach Natur, ich nach Einsicht in die menschliche Welt, läßt fand in Shakespeare einen geeigneten Führer, wie sein Bedürfnis nach innlicher Harmonie und Künstlichkeit unter diesen Ansprüchen einen.

leitung sich wohlfühlte, und vom Bedürfnis nach Schönlichkeit, Empfindung, läßlicher Grazie und gescheitem Weitblick durch Wieland bestrengt wurde.

Der Frankfurter Brief vom 20. Februar 1770 (der letzte vor der Übersiedlung nach Straßburg) wohin er diese drei als seine Lehrer und Meister bezeichnet, zieht rück- und vorderwärts die Summe seiner Leipziger Erfahrung und diese drei Namen geben den positiven Stand seiner in Leipzig erlangten Bildung an. Oerter und Wieland vertreten die Bildung die er hinter sich lassen sollte, Shakespeare kündet die Bildungswelt zu die seinen in Straßburg hatte. Der Brief ist eine jener Selbstpräzisierungen deren Goethe an jeder Wendung seines Lebens ebenso bedeutung als Tag war und gewahrt Einblick in einen untrüglich schwankenden Zustand, geteilt zwischen dem Registrieren und Verwerfen der Bereicherungen die ihm das Leipziger Jahr gebracht hatte und der tastenden Suche nach neuer Befähigung seines ausgetilgenden Kräfte, zwischen der Feststellung seines Beutes und dem Zweifel über den künftigen Weg, kritisch gegen sich selbst und rechksam und dankbar gegen alle gerüstigen Förderer, englisch angepannt und ehrfürchtig: „Oerters Unterricht wird auf mein ganzes Leben folgen haben. Er lehrte mich, das Ideal der Schönheit sei Einfalt und Stille, und daraus folgt, daß kein Jungling Meister werden könne.“

Nach ihm und Schackespielen, ist Wieland der einzige, den ich für meinen achten Lehrer erkennen kann, andre hatten mir gezeigt daß ich solche diese zeigten mir wie ein besser machen sollte.

STRASSBURG

Die Leipziger Unruhe, Gierigkeit, Beschäftigung hatte Goethes Blick nach außen, auf den Beobachtungsrath gelenkt und seinem Aufnahmefluss und Verarbeitungsfähigkeit innere Anregung und Aufgaben gewahrt so daß er dort, bei allem Haß zur Selbstvergänglichkeit, nicht dazu kam eine Bilanz zu ziehen. Dern das Bedürfnis sich über den Gewinner und Verlierer seiner jeweiligen Zustände klar zu werden war im Goethe bestrengt durch sein Stichen danach etwas zu werden, ein Wunderkind auch noch zu erreichen. Er lebte nicht einfach genügend in den Tag hinein und wie sehr es auch platzerte in allen Wässern, nachte, liebte und trafe, so ließ er gehorchen und wohl auch einmal unterdrückte im gewöhnlichen Augenblick bald als dunkler Drang, bald als heller Bewußtsein sang in ihm eine Aufgabe, eine Verantwortung, ein Vorgetühl künftigen Werks und Werks. Er fühlt den Moment nur als die Welle einer Sturm die ihn weiter bringt nicht als eine Pfütze in der er, wie der gewöhnliche Menscher, platzherum kann.

Aber er konnte auch nicht, wie der gewöhnliche Streber, den lebendigen Augenblick einfach in eine Rechnung einstellen, und abmessen was er davon für die Karriere oder das Geschäft brauchen darf; dazu gibt er sich zu sehr an das Lebendige hin, als daß er es einem berechneten äußeren Ziele optierte. Er hat kein äußeres Ziel, sein Ziel ist er selbst, wie das Ziel des Keims die eigne Blüte oder Frucht ist.

Was war nun etwa das Ideal, das Wunschbild wonach der junge Goethe in Leipzig strebte, woran er seine Leistungen maß? Er wollte etwa als Maler werden was Osset, als Dichter was Wieland war; ein Mann der aus vollkommener Einsicht in die Gesetze des Schönen und den Gang der Welt das Schöne und Wahre im Gebilden der Farbe oder der Sprache verewigen könne, zur Ergötzung und Belehrung einer gebildeten Gesellschaft. Dies Wunschbild war kleiner als seine Fähigkeiten und seine künftige Entwicklung, aber es bestätigt Goethes Satz, daß seine Idee vom Vortrefflichen nie viel höher reichte als er gerade selber jeweils zu erfüllen fähig war. Seine Ideale lagen nicht als absoluter und unerreichtbarer Maßstab über seinem Wesen, sondern zum Wesen selbst war das Maß seiner Ideale. Aber eben weil der Durst nach dem Unerreichtbaren nicht sein beständiger Zustand war, wie bei den geborenen „Idealisten“, den zehnachtlosen Hungersleidern nach dem Unverträglichen, weil er sich in jedem Moment zutrauen durfte das Absolute, d. h. sein absolut Höchstes zu erreichen, seine Weltphare auszutüllen, empfand er jede Hemmung von innen oder von außen doppelt schmerhaft, und so wenig er zur Hypochondrie neigte, wie die „anggenden Seelen“ und die „problematischen Naturen“ die mit ihrem Innern nicht fertig werden können und keiner außen Lage genügen, so gefährlich war er von völliger Zerrüttung bedroht bei jedem Hemmnis welches seine drängende Fülle staute. Dann schlugen seine Kräfte nach innen, und wenn er nicht bilden und wirken konnte, wühlte und wütete er gegen sich selbst. Zu seinem Glück gehörte er daß ihn solche Krisen stets überfielen in den Übergangszeiten, wenn er einen ihm möglichen Bereich durchlaufen, eine ihm mögliche Form erfüllt hatte, ja vielleicht und solche Krisen die Mittel unter denen zum Übergang aus einer Lebenstform in die andere sich vollzog, wenn er den Gehalt eines Lebenkreises erhascht und den neuen ihm angemessenen Wirkungsraum noch nicht gefunden hatte.

Eine solche Krise ist die schwere Krankheit die ihm die Zeit zwischen Leipzig und Straßburg aufwälzte. Diese äußere Krise verhüllte und milderte nur eine innere, die er in diesem Zeitpunkt doch nicht entgangen wäre — die aufziehende erwogene Sammlung, Lockerung, Rückzahau und Umstellung hielt die Kluft zwischen der Errichtung durch Wieland und der Fe-

weckung durch Herder, zwischen Leipzig und Straßburg. Die schenkarwirte und gerüttete Frankfurter Zwischenzeit blickte ihn für den Einfluss der größeren und breiteren Welt die ihn in Straßburg erwartete. Wenn unmittelbar aus der Wielandischen Sphäre hätte er nicht in die Heiderische eingetreten können, sie hätte ihn abgestoßen oder überwältigt. Durch die Frankfurter schmerzhafte Lockerung und schmücktige Bereitschaft war er offen und weit genug für das Neue geworden — und wie er aus der ersten Erschütterung nach dem Goethezurichtung durch eine Krankheit aus den Knabenjahren in die Junglingsjahre hineingeleitet wurde, so entzückte ihn jetzt wieder eine körperliche Knie aus der eingeren Bildungswelt in die weite.

Welcher Art die Lockerung war und wie er die Weise annahmte zur Selbstschaar und Selbstverständlichkeit dauer haben wir als Zeugnis einen halb hypochondrischen halb lockerten Plauder mit Friederike Oester — er zeigt das Mitverhältnis nicht nur zwischen Goethes Wünschen und seinem Zustand, zwischen seinem Wollen und Können, sondern auch zwischen seinem Können und Müssen. Er konnte sich damals, durch seine Krankheit gehemmt, weder betätigen wie er wünschte, im Diente Oesters und Wielands, noch entsprach die Virtuosität in ihrem Sinn, die er erlangt hatte, dem Gehalt, dem dunkleren Fleib der in ihm schon nach Ausdruck rang. In der Klage über die Krankheit verbirgt sich ein tieferer Kummer, ein Leiden an der eigenen Existenz und nicht nur an einer schiefen Stellung gegen die Welt. Freilich gibt Goethe, noch immer in der Rokoko-technik bestangen, den Blick auf die gesellschaftliche Wirkung nach außen gerichtet, diesen Zustand nicht von innen her, sondern schlägt nur seine Appelle nach außen. Zugleich erweist er sich hier als schächter Beobachter und paradiest mit seinem Sinn für typische Zeichen der Stände und der Gesellschaft.

Er gehörte zum guten Ton des Rokokocomödien, auch seine Frau nicht anders als munter zu berichten. Auch im Schmerz gehen zu lassen, daß die von der Gesellschaft gezeigten Schranken zu überschreiten, ist kein Kind einer formierten Gesellschaft eingetallen — und so darf uns auch Goethes munter Ton nicht irre machen über das was er damals litt.

In diesem Zustand der halben Bindung, der halben Lockerung und der vollen Empfänglichkeit kam er nach Straßburg, in unruhig wachse Sinnlichkeit und Frömmigkeit quietistischer Art — sich mit der Kuh in Gott zu beschwichtigen oder in ihr unterzutauchen hatte er auch versucht. Wie vor der Abreise nach Leipzig sein Anschluß an den Pseudomaurerorden zeigte. Fleib nach dem Wunderbaren ungenügende Befatigung und Nahrung geboten hatte, so konnte er jetzt bei den Stullen im Lande, in dem Kreis um

na von Klettenberg noch am ehesten eine Weltansicht finden die ihm
dick in ein Jenseits der Gesellschaft gestattete. Denn so wenig diese
eigenen Wallungen, diese passiven Beschaulichkeiten dem titanischen
Krieger an sich entsprechen konnten, sie waren doch, soweit er sich
unter lebenden und gütigen Personen oder Gemeinschaften um-
zog, einzige Formen unter denen sich ein tieferes Gefühl für kosmische
Zusammenhänge, über die Begriffe der Kokokogenossenschaft hinaus, ent-
wickeln mochte. Diese Freunde hatten, wenn nicht eine Sprache, so doch
ein gebarde gefunden für das Verhältnis der nackten Seele zu Gott ohne
Rüttlung der vernünftigen Bildung, und das war's was Goethe be-
harrt und was ihn als Form des seelischen Verhaltens anzug, auch ohne
acht auf seinen Inhalt, und obgleich ihm die Mehrzahl dieser Freunde
noch schon in Frankfurt sein möchte was sie ihm, bei fortgesetztem
Leben, in Straßburg würden „Sie sind so von Herzen langweilig ... dass es
Lebhaftigkeit nicht aushalten könnte. Lauter Leute vom mäßigen Ver-
stand, die mit der ersten Religionsempfindung auch den ersten vernünftigen
gedanken dachten, und nun meinen das wäre alles, weil sie sonst von
wissen... Es kommt noch was dazu. Die Vorliebe tut unsre eignen
Ablösungen und Meinungen, die Fertigkeit eines jeden Nasen dahin diejeni-
gen wohin unsre gewadhten ist. Lehrt denen solche Leute die eine
Sache haben mit der größten Sicherheit nachhangen.“ Religiöse Einstellung
an sich genugte ihm nicht — überhaupt ahnte er in der Selbstsucht die
Furcht des Dunkels und der Entkräftigung, und stützte sich, sobald er sich
gegen konnte, angreifend auf die offne Erhaltungsfreite, aber nicht
um die Dinge zu sammeln, sondern vor allem das gesittige Band zu er-
halten das die Welt im Innersten zusammenhält. Er beschreibt seine ei-
genhygiene, wenn er einem jungen hypochondrischen Bekannten anat-
mischen anzusehen so gut wir können, wie in unser Gedächtnis schrei-
barstark zu sein und keinen Tag ohne etwas zu sammeln vorbeizulassen. Dann, jenen Wissenschaften obliegen, die dem Geist eine ge-
richte geben, Dinge zu vergleichen, jedes an seinen Platz zu stellen,
Welt zu bestimmen, eine rechte Philosophie mein ich und eine grund-
sätzliche Mathematik ... Dabei müssen wir nichts sein, sondern alles werden wol-
len und besonders nicht otter stille stehen und ruhen, als die Notdrift
niederen Geistes und Körpers es erfordert.“

In diesem Sinn fand er jetzt an der Jurisprudenz Gefallen als an einer
durch die Schulung des Geistes, die ihm in dem schongestigten Leip-
ziger Leben geteilt hatte, und er zwang sich zu dieser gewaltsamen Selbst-
zucht hygienisch und pädagogisch bewußt, obwohl seine wissenschaftli-

lichen Neigungen seit der Rückkehr von Leipzig eigentlich in anderer Richtung ließen. „Die Chymie ist noch immer meine heimliche Göttlichkeit.“ Die Chymie, damals noch nicht so weit von der Alchemistik getrennt, war für den jungen Goethe die Wissenschaft vom Leben, von den Gezeiten und Zusammenhängen der lebendigen Kräfte. Dessen Götter hatte ihr Begründer Paracelsus ihr eingebracht, der wahre Prototyp des Faustischen Forschers, wie ihn die deutsche Renaissance hervorgebracht. Paracelsus' Werke wurden vom jungen Goethe in Straßburg eingehend gelesen, und in diesem Sinn, der Gottes Werken aufzurütteln in den Bewegungen der Natur, der die Wechselwirkungen der lebendigen Leidenschaften sich klar machen will, ergab sich der junge Goethe der halbwissenschaftlichen, halbmagisch-religiösen Disziplin. Seine Straßburger Ephemeriden 1530 enthalten manigfache Auszüge aus Paracelsus, aus Mystikern und Chymisten, eine dunkle Abmischung, wie sie auf diese beiden quasi illegitimen Arten zwischen Gott und die Welt einzuladen. Was ihm in der Religion zu Mystikern und in der Wissenschaft zu den Chymisten hinzuog war dasselbe, nämlich der Drang nach einer geistigen Einheit in dem was die offizielle Theologie dogmatisch festlegte und die offizielle Empirie stofflich erlegte „dann hat man die Leine in der Hand, fehlt leider nur das geistige Band.“ Goethes schopferisches Instinkt zückte ebenso wie die Mystiker, wie Bruno und Paracelsus die Einheit im Nischen, und hießt mehr vom Felebnis und der Intuition in die Kräfte als von der „Demonstration“ der Tatsachen im Begriffe. Er faßte sich den Mystikern und Chymisten verwandt, weil sie wie er über die Worte einerseits und über die Begriffe andererseits zu Verantauschungen und Wirkungen hinauswuchsen. Überall hier raffte der junge Adept aus Freiheit statt und Menschenacht, aus Natur und Geschichte sich die Ansätze seines Tendenzen zusammen. Wo ihm Verwandter, halb verschüttet, halb versteckt, halb verfeindet, halb verfälscht, entgegenstand tastete er, grub er weiter.

Freilich, da er niemandem ein Fiancen Land und noch ohne rechte Karten auf Ahnen und Wühlen angewiesen war, ward er eher verwirrt und bewirrthatzt als gefordert durch seine Anklänge und Entdeckungen. Aber bei den Chymisten und Mystikern, bei Bruno, bei Lauber, bei Paracelsus, bei Susanna Klestenberg, bei Homet und bei Shakespeare witterte er, noch nicht ganz prak-
tisch klar über die Richtung in der er lief, aber mit furchtbatter Sicherheit und divinatorischem Blick Kräfte statt Regulie, Anschauung statt Worte, Wirkung statt Folgerung, Felebnis statt Beweise – und etwas das überraschlichstlich sei und ihn in unmittelbaren durch keine konventionelle Zwischenwand der Vernunft und Schicklichkeit gehemmten Kontakt mit den Grundwesenheiten des Lebens bringe, ihn nach vor Gott und die Welt

treten lasse, ihm den schöpferischen Menschen vor das Schaffende und Wirkende. An vielen Stellen waren schon Löcher in den rationalistischen Schleier gerissen, und den überrationalistischen Auffassungen die er bei seiner ausgreitenden Suche in der Geschichte oder in der Umgebung fand antworteten immer pochender und drangender die eigenen Ahnungen und Forderungen seines Genies von innen her: den von außen hereinwirkenden Bildungskräften begegneten von innen herauswirkende Überzeugungen und es fehlte nur noch der einheitliche Weltblick der ihm die hundert Zeugnisse des Lebendigen von innen und außen zu einem Ganzen deutete, mit einem mal den Schleier wegriss und die Welt gründet, morgendlich frisch unmittelbar offenbarte. Fast an jedem einzelnen Punkt der Natur, der Geschichte, der Gesellschaft ist Goethe schon vor der Begegnung mit Herder wach geworden zu eigenem freiem Gefühl für das schöpferisch Atmende das in den Erscheinungen wirkte (gerade das ist ja was auch den gemaltesten Rationalisten völlig abging) aber es war noch ein Lasten an der Peripherie der wach werdenden Welt, noch kein Erscheinen der Kugel von der Mitte aus. Er ging nicht fehl, aber nicht weil er die Gegenwart völlig kannte, sondern weil ihn ein dunkler Osterzorn glücklich leitete.

Drei Auffassungen aus Straßburg, die alle vor der Begegnung mit Herder geschrieben sind, zeigen wie bereit er für die Botschaft Herders schon war und lassen begreifen was gerade Herder ihm werden musste. Die erste berichtet sich auf den Durchbruch des neuen Naturgefühls, des Sinns für Landschaft – nicht als malerische Kulisse menschlicher Gruppen, sondern als gewachsene vom wehenden Götteratem bewegte Schöpfung. „Gestern waren wir den ganzen Tag geritten, die Nacht kam herbei und wir kamen eben aufs Lothringische Lieburg, da die Saat im lieblichen Thale unten vorbeifließt. Wie ich so rechter Hand über die grüne Tiefe hinausrahm und der Fluss in der Dammung so graulich und still floß, und linker Hand die schwere Einsturzstelle des Buchenwaldes vom Berg über nach Heraabhang, wie um die dunkeln Felsen durchs Lieblich die leuchtenden Vogelchen still und geheimnisvoll zogen, da wurde in meinem Herzen so still wie in der Gegend und die ganze Beschwerlichkeit des Tages war vergessen wie ein Traum.“ So hatte noch kein Deutscher den Einklang zwischen Landschaft und Gefühl vernommen. Hier dringt alle Beschreibung bereits aus dem bewegten Herzen, alles gewordene Sichtbare am wallenden Werden.

In demselben Brief, vom Juni 1770, bricht auch zum erstenmal in deutscher Sprache, über Klopstock hinaus, der neue Geisteszustand für die komisch-zärtliche Liebe durch. „Sobald unser Herz weich ist, ist es schwach. Wenn es so ganz warm an seine Brust schlägt und die Kehle wie zuge-

schnürt ist, und man Tränen aus den Augen zu drücken sucht, und in einer unbegreiflichen Wonne daszt wenn sie fließen. O da und wir so schwach daß uns Blumenketten fesseln ... „Wenn ich Liebe sage, so versteh ich die wiegende Empfindung in der unser Herz schwingt, immer auf einem Fleck sich hin und her bewegt, wenn irgend ein Reiz es aus der gewöhnlichen Bahn der Gleichgültigkeit gerückt hat. Wir sind wie Kinder auf dem Schaukelnde immer in Bewegung, immer in Arbeit, und immer vom Fleck“ Neu ist hier das Nachspüren der körperlichen Symptome als verlischer Bewegungen — überall ist schon an die Stelle der beschreibenden Vorstellungen die mitschattende, mitschwangende Wortaktion getreten ... alles Statt, Sprache der Sprache, des Vorstellens ist aufgetaut, in Fluss getreten.

Eine dritte Stelle verdeutlicht im Negativen wie weit er schon vom Rationalismus abgerückt war, der Identifikation des Gespüls, dem Erkennen des Flebens vorsog „Mendelssohn und andre haben versucht die Schönheit wie einen Schmetterling zu fangen, und mit Stecknadeln, für den neugierigen Betrachter festzustecken, es ist ihnen gelungen doch es ist nicht anders damit, als mit dem Schmetterlingslang, das armes Tier sitzt im Netz, streift sich die schönsten Farben ab, und wenn man es ja unverachtet erwacht, so sticht es doch endlich stot und lebtlos da, der Leib kann es nicht das ganze hier, es gehört noch etwas dazu, noch ein Haugtblück, und bei der Gelegenheit, wie bei jedes andern, ein sehr hauptähnliches Haugtblück das Leben, der Orient der allein macht“

Es bleibt offen, wie weit die charmante Landschaft dazu beigetragen hat dies Gefühl des Lebens zu reizen und zu beschleunigen. Es gilt auch hier „mit dem Orient steht die Natur im ewigen Bunde, was der eine verspricht, leistet die andre gewiß“ und nicht nur die Natur, auch die Geschichts. Es gehört zum Charakter Goethes so gut wie zu seinem Glückselig, daß es ist das Dämonische in ihm, daß er zur richtigen Reisezeit in die richtige natürliche Landschaft, in eine volkstümliche Umgebung, in eine übergeschichtliche Liebedeutschland eintrat, und Herder begegnete.

HERDER

DER entscheidende Moment war die Begegnung mit Herder im Dezember 1770. Herder ist damals derjenige Deutsche welcher das Geiste der menschlichen Welt, die Geschichte und die Gesellschaft mit all ihren Auseinandersetzungen — insbesondere den sprachlichen Mauern der Menschheit — als die lebendige Auswirkung, Auswicklung, Entwicklung göttlicher Kraft erleben und deuten konnte. Er war Geschichts-panthent, in dem Sinn wie man

wohl Spinoza oder Goethe als Naturpantheisten bezeichnen mag: die Geschichte – Geschichte im weitesten Sinn gefaßt, so daß Kosmogonie, Urgeschichte, Kulturgeschichte, Sprache, Literature, Kunst- und Staatengeschichte umgriffen sind – kurz: das Werden des Alls mit all seinen menschlich faßbaren Denkmälern und Niederschlägen war ihm das Sinnbild Gottes, der sichtbare Ausdruck der göttlichen Kraft. Wenn Spinoza als die beiden Attribute der göttlichen Substanz das Denken und die Andachtung anschaute, so waren für Herder die zwei Attribute unter denen er die in der Geschichte sich manifestierende göttliche Kraft konzipierte und darstellte das Werden und die Sprache. Die beiden großen Denkmale die er im deutschen Geiste sich gesetzt hat und seine Konzeption des Geschichtsgottes der sich manifestiert als das Werden der Edenvölker, der Geschöpfe und Bewohner des Sterns unter Sternen, die Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, und seine Konzeption der Sprachewerdung Gottes in den großen Sprachdenkmälern der Menschheit, von dem Geist der ehrarchen Poësie und Homer an bis zu den Stimmen der Völker und der völligen Erholung Shakespeares. Gegenüber dem Nationalismus selbst eines Lessing, welchem Gott wesentlich vernünftiger Weltplan bedeutete und Sprache angewandte Vernunft, war für Herder die Gottheit vor allem wirkende und immer weisende Kraft, und Sprache die Geistesverdung dieser wirkenden Kraft. Gegenüber dem Parnassus Klopstocks ist für ihn die Welt nicht einmalige Schöpfung eines wundervollen allmächtigen, allgütigen, allweisen Gottes, sondern immer sich erneuernder, wiedender, wirkender Gott selbst, mit anderen Worten: Entwicklung. Dichtung nicht nur die Inspiration eines Gottes, sondern sprachgewordene Gotterkraft selbst, wie der menschliche Geist nicht Produkt, sondern Ausdruck des Geschichtsallgottes.

Herders sämtliche Lebendlebungen und Beiträge zur Darstellung Gottes im Werden der Welt

Herder ist in Deutschland durch seine Konzeption des Werdens der erste Mensch mit historischem Sinn, der geschichtliche Erkenntnisse, sei es nun Christentum oder Bibelwelt, Naturvölker oder Shakespeare als geschichtliche Erkenntnisse in ihrer individuellen Besonderheit und Mannigfaltigkeit faßte und darstellte. Denn freilich, manche geschichtliche Bildungswelt, vor allem die Antike und die Bibel, hatte schon ihre Verkünder und Verkünder gefunden. Aber gerade dann wurden diese Bildungswelten zum Kanon, d. h. zum ästhetischen oder religiösen Maß aller Dinge gemacht, also aus ihrer historischen Bedingtheit herausgehoben, enthistorisiert, absolut gemacht. So tat es Luther mit der Bibel, Winckelmann mit dem

Griechentum. Schematisch lassen sich drei Stufen des historischen Sinns, d. h. des Sinns für die lebendig gewordene Eigenart geschichtlicher Erscheinungen bis Herder feststellen:

1. der Rationalismus erkennt in der Geschichte nur Muster und Regeln, Nachahmbares und Denkbare, abgeleitet aus dem Griechentum oder dem Christentum oder deren historischen Derivaten, die er unhistorisch, unindividuell, nur auf ihren Wert gegenüber der Vernunft hin ansieht.

2. Winckelmann oder Lessing ergreifen aus einem individuellen Weltgefühl bestimmte Bildungswelten in ihrer überrationalen Lebendigkeit, aber außer ihrem historischen Zusammenhang.

3. Herder erfaßt das Werden der historischen Mannigfaltigkeit im Ganzen der Welt und in den einzelnen Erscheinungen, im historischen Zusammenhang selbst.

Herders Gefühl des lebendigen Werdens und sein Sinn für die Individualität sind das fruchtbare Neue seines Geistes für die deutsche Bildung im allgemeinen und für Goethe im besondern. Dies gibt auch seinem Universalismus den besonderen Charakter neben dem Lessing's, des anderen großen damaligen Bildungsuniversalisten. Wenn für Lessing der Soldaten zu allen Kammern der Welt das vernünftige Gesetz war, so war für Herder die lebendige Kraft. Lessing suchte überall das Gültige, Herder überall das Wesenhafte, Lessing die Normen, d. h. das Allgemeinste, Herder die Gestalt und die Stimmung, d. h. das Besondere, Lessing das Gemeinsame, d. h. das Richtige, Herder das Unterscheidende das Sonnensicht- anders-sein, das Individuelle – kurz Lessing das Sein im Raum, das Sinnbild und den Schauplatz vernünftiger und unabänderlicher Gesetzmäßigkeit, Herder das Werden in der Zeit, das Sinnbild beständiger Neuerung, Umgestaltung, das Zeichen der wirksamen Kraft. Ohne weiteres ist klar was dem jungen Goethe gemäßer war: ein Universalismus des aktiven Gertuhle, der Sympathie mit dem individuell Wirkenden und Werdenden, das „in schwankender Erscheinung lebt“, das ihm verwirrend und lockend von allen Seiten her entgegengdrang, das im eigenen Blut sich ahnungsvoll und frühlingshaft regte. Der Jüngling suchte und brauchte einen Sinn, eine Sprache und Deutung der Kraft, des Gewöhls, der drängenden Fülle und der strotzenden Freiheit, nicht ein neues – und sei es das liberaliste – Gesetze An Gesetzen, an Vernunftstesten stieß er sich ja bei jedem Schritt denn er aus seiner Natur heraus der Natur draußen entgegen gehen wollte. Gefühl, Kraft, Ahnung hatte er in sich, aber diffus und vereinzelt, gehemmt durch die Zügel des Rationalismus und der Gesellschaft der er sich noch eingezogen sah . . . Gesetze, Vernunft, Muster, Regeln, Konventionen nahm er aller-

rausen, die er respektierten, beherrschten, erreichen, aber nicht mehr und einverleiben konnte. Ihm fehlte noch Urfassung, Zusammen-Klarheit nicht der Vernunft, die nicht seine war, sondern der ihm en Kraft. So ward Herder sein Mann.

ch zwei Einwirkungen war Herder für Goethe segensreich, denen wenn gesondert, ihm hätte gefährlich oder störend werden können: die ungeheure Erweiterung des Gesichtskreises und durch seine Zucht. Indem er Goethe den geistigen Raum verschaffte wohin die ne produktiven Kräfte ergießen und ungehemmt messen, üben, lös- konnte, konnte er doch zugleich an seinem stürmischen und wohl auch neugewonnenen Freiheit überstürzenden, ungeduldig vordringenden Temperament und schützte ihn davor sich auszuschütten. Er bewahrte ihn seine steife oft nothdürftige Kritik vor jeder Art Selbstmachigiebigkeit, Unlichkeit und zwang die losgelassenen Kräfte der entzweiten Titanen zu eigener Bewegung und Erprobung, trieb ihn mit der Füste in den Fenst die Pflicht der neuen Freiheit hinunter, machte ihn heller leinen und ohne vorschnellen Dunkel — ohne das „Opfermaßige“ wie er es. Er jagte ihn durch Kritik aus der unruhigen Belangenheit im eignen und vollends aus der spielernden Freude am Errichten, am Ekommen, die er bei aller Unbefriedigung doch aus dem Leipziger Rokoko mitge-hatte. Er trieb ihm seine Rokoko-neigungen zum Netzen, Eleganten, Rosen aus. Wir erinnern uns aus Dichtung und Wahrheit wie er Goethe seiner Vorliebe für den Ovid verpotete oder wegen der „Sympathie mit „dem besonderen Meister“ Domenico Fetti — die Zurechtweisungen nahmen die Richtung der Herderischen Zucht — sie ging gegen jede Art Unlichkeit, Weichlichkeit, Gemüfllichkeit des Geschmacks, kurz gegen das was Goethe noch Anakreonisch und Wielandisch war.

Mehr als die negative war freilich die positive Erziehung. Herder Goethes Blick auf die Breite und Tiefe der geistigen Welt und ließ mit dem neuen Chaos ringen, mit dem Chaos der aufgewühlten und verschlungenen Geschichte und dem seines eignen Innern. Wie ward die für Goethe durch Herder auf einmal unbeschreibbar weit und groß, wie an allen Enden die Schranken ein und erhoben sich die Horizonte hin. An Stelle der gattenmäßig abgeschlossnen gepflegten Natur die Gie-cher als den Schauplatz seiner Empfindungen gerissen und besiegen waltete nun die weite Luft des theinischen Ebene. Die Städte und Orte, Hügel und Felder hörten auf Kultur und Szenetic zu sein, sie wa-uwogt vom allgegenwärtigen Licht, sie wuchsen und welkten in der all-lebendigen Natur. Die Vergangenheit selbst, die Geschichte mit

ihren bewohnten Denkmälern, Zeugnissen immer sterbenden und immer sich erneuernden Menschengeistes, ward zur Natur und woh weiter am Zauber der Landschaft. Wie zu der Landschaft die von Menschen gebauten, von Altgeschehenem redenden Türme und Erker, Märkte und Gassen gehörten, wie der Rhein zugleich Natur ist und Geschichte hat und schafft, so verschmolz Goethes eignes Gefühl Natur und Geschichte zu einer bewegten, unruhsvoll beseligenden Einheit. Jetzt erst sah er auch das menschliche Treiben, und nicht nur Gefühl und Leidenschaft, sondern auch die gesellschaftlichen Bildungen und Bindungen als Wirkungen Gottes, als Zeugnisse einer kosmischen Bewegung, wie mit den Augen Gottes, nicht mehr befangen in einem Horizont den seine Gegenwart selbst um ihn spannte. Nicht mehr die Kulturvorstellungen und Begriffe seiner Zeit waren die absolute Vernunft schlechthin, woran er alle Vergangenheit und Natur zu messen habe: nein, Herder lehrte ihn diese Vernunft samt ihren Maßstäben selbst als ein Gewordenes, Relatives begreifen, als ein Giewicht eben jener Natur, jener göttlichen Allkraft über welche sie sich zum Richter aufgeworfen hatte.

Die Natur, die Goethe schon instinktiv ahnte und suchte, die er in manchen Denkmälern der Geschichte, in Paracelsus oder in Shakespeare, in Homer oder in der Bibel spürte als das ihm Gemalte, die er aber unter der Suggestion von Regeln und Mustern nicht für die fahrende, nur für die verlockende Macht halten konnte — eben diese Natur hatte ihm Herder legitimiert. Mit einemmal sah er daß die „Natur“ die umfassendere unmittelbarere Wirklichkeit sei, die „Vernunft“ nur eine abgeleitete, konventionellere, engere .. daß der Dämon der ihn trieb auch göttlicher sei als das Gesetz dem er widerwillig noch sich getugt hatte, daß er seiner Nacktheit sich nicht zu schämen brauche. Durch Herder hatte er den archimedischen Punkt gefunden von dem aus er seine bisherige Welt aus den Angeln heben konnte. Er hatte in der Herdetischen Natur, die auch Geschichtszeit ist, eine Instanz gefunden von der aus er gegen die rationalistischen Gesetze, die bisher unumstößlich schienen, so ungerecht sein Instinkt sie empfinden mußte, appellieren konnte. So revidierte er mit Herders Hilfe die Urteile über die Dichtung der Welt und ihre großen Vertreter. Wenn Sprache und Dichtung nicht mehr bestimmt und geweitet wurden von den menschlichen Zwecken (wiederum bloßen Konventionen der allgültigen, beweisbaren, messbaren, erkennbaren Vernunft) sondern Auswirkungen des geschichteschaffenden göttlichen Pneumas waren, dann hatten sie ihren selbständigen Sinn, ihr oberstes Kriterium war dann nicht mehr ihre Zweckmäßigkeit und Vernünftigkeit, sondern ihre Lebensfülle und Ur-

lichkeit: menschliches Werk war nicht mehr ein Machen, sondern ein Sein und Wachsen, und Dichtung mußte aufgenommen werden nicht wie Fabrikate zu bestimmten Nutzwecken, sondern wie die Gieße Götter im Tier- und Pflanzenreich. Die Gesellschaft war nicht das Gesetz, sondern selbst Gewachs, sie stand nicht über der Natur, in innerhalb der Natur und höchstens ebenbürtig neben dem großen Menschen mit seinem Gefühl und seiner wirkenden Fülle. Der Dichter unmittelbar geworden, hatte also das Recht zum nackten Menschen auszudrücken ohne, gegen, außer, über Gesellschaft, ja, je aufgesellschaftet, übervermündiger, sprüngender vom Gehalt ist, desto höher steht Gottgotthilflichheit gilt er.

wichtigsten ästhetischen Einzelfolgen dieser Herderschen Umweltung die Rehabilitierung der Ur- und Volkspoesie einerseits und die neue Shakespeare andererseits. Damals ist – mit der Wiedereinsetzung Gotthilflichkeit als oberster Instanz – zugleich unter heutiger Begegnung von „Dichtung“ geschaffen worden, durch den das Volklied und Dante, Pindar und Molied, Shakespeare und Goethe untaut werden. Dichtung als sprachlicher Ausdruck naturnummittelbarer Völker-individualitäten. „Stimmen des Volkes“ ist die Sammlung Herders genannt worden – und sie unterscheidet sich sowohl von Vorgängern, wie Petrus Reliques of ancient English, als von den Nachfolgern „Der Knaben Wunderhorn“ oder Uhland; vielmehr dadurch, daß sie hervorging aus einem religiösen, geschichtsästhetischen Antrieb, nicht aus einem literatisch antiquarisch-patriotischen und sich also nicht um die Zeugnisse bloß einer bestimmten Bibliothek und Gesellschaftsrückstufe, eben des sogenannten „Volks“, bemüht, sondern gerade um die Zeugnisse möglichst aller Stufen des menschlichen Geistes, aller Völker, aller Schichten, aller Zeiten, von den ungebildeten bis zu überbildungten, vom Gestammel der Naturvölker bis hin auf zu Petrus Sonetten – in all diesen sprach die individuell wirkende Gottheit.

Die Dichtung war für Herder noch nicht – erst später hat man ihn so universal – Produkt des Volks als einer Gesellschaftsrückstufe, sondern der Völker und die Völker waren Verkörperungen des Geschichtsgottes. Herders Dichtung konnte und wollte daher nicht eine Anthologie popularer, dichtischer Gesellschaftsaufklärungen sein, wie vielfach die späteren Völker-Sammlungen, sondern eine fliegende Völkerzeit an, eine Auswahl aus Weltliteratur, und nur weil er die großen Epen und Dramen aus Raumgrenzen ausschließen mußte, hielt er sich nicht an die balladenartigen Stücke – aber in seinem Plan gehörte Homer und Mahabarata, und Shakespeare gerade so gut wie die kleinen Volkssiedler und Kinde-

derlautete. Seine Sammlung, umlagert und erläutert von Aufsatzen, wie über den Geist der ebräischen Poesie und über Shakespeare, veranlaßte für die deutsche Literatur, und also zunächst für Goethe und durch Goethe am wirksamsten und fruchtbarsten drei Wandlungen:

1. die Vertiefung des Begriffs Dichtung, als einer Naturgewalt die mit menschlicher Sprache das göttliche Urleben in individuellen, historischen Formen ausdrückt: Dichtkunst ist ihm Natur gewachsen in menschlicher Sprache, nicht Bändigung oder gar Ausscheidung der Natur mit Hilfe des Vernunftmittel, wie die rationalistische Ästhetik sie gestalt hatte

2. die Erweiterung des Bereichs der Dichtung: aller unmittelbar rhythmischausdruck bewegter Einzel- und Völkerseelen, einerseit welches Bewußtseins- und Bildungsstufe ward nun zur Dichtung gerechnet

3. Umwertung der dichterischen Gebilde. An den auch vom Kationalismus schon anerkannten Werken der Weltliteratur, den griechischen und römischen Mustern, Pindar, Sophokles, Horaz, ward jetzt nicht mehr ihr vernünftig Musterhaftes, sondern ihr ursprünglich naturhaft Keitiges, Wahrendes, Sprengendes, Fliegendes gesehen und gefühlt. Das dumpt Völkermäßige ward jetzt erst eingeführt als gleichberechtigt, die Bibel zum erstenmal nicht als theologische Urkunde, sondern als Sprachdenkmal, als Dichtung gefeiert, Ossian als Zeugnis ringender nordischer Heldenzeit, herisch sentimentalaler Urklang gewürdiggt, neben Homer, auch der ward aus einem Muster epischer Gattung die heroische Stimme natürlicher männlicher Urzustände . . und Shakespeare endlich, einst abgelehnt als rohe Natur, dann gerechtfertigt als zweckmäßige, einsichtsvolle Weisheit und Richtigkeit, ward jetzt erhoben als der menschliche Prometheus, der ursprüngliche „Schöpfer von Natur und Geschichte“ schlechthin, als menschligewordne Schöpferkraft der Natur.

SHAKESPEARE

DIE Erweckung Shakespeares war für Goethe als den bildnerischen Menschen von den Erweiterungen die er Herder dankte weitauß die wichtigste: wichtiger als die Legitimierung der Volkslyrik und Ossian: denn diese waren ein anregender Rohstoff für die natururige Seele, aber sie konnten unmöglich auf die Dauer als eine Bildungswelt wirken. Im Fluge sammelte oder übersetzte Goethe Volkslieder oder Chansons, Lieder, der von Herder angeregten Tendenz folgend — aber selbst mitten im Durchbruch zu der freien Naturlust, schwelgend im Zauber dieser mögndlich wehenden und rauenenden, stammelnden und lallenden Urgetone, mitten im Ruck aus den französischen Umschnürungen heraus fühlte Goethe,

sen Bildnertum zugleich seine Sittlichkeit war) nicht nur die Freiheit den Fesseln, sondern auch die Freiheit zum Werk, das heißt die Erleichterung zum Werk. Für ihn war nicht, wie für die meisten Stürmer und Sieger, die Natur die Erleichterung der Kunst, sondern ihre Erweiterung auch in die Tiefe hin. Gerade für den Bildner Goethe war Shakespeare das unschätzbarste Vorbild, denn hier war der Gegensatz zwischen Natur und Kunst, woran er gelitten hatte und woran er als Bildner mitten drin und Drang immer hatte leiden müssen, aufgehoben . . . hier war die Natur, ursprünglichste Natur als selbst die Volkslieder und Ossianen, zugleich höchste Kunst . . . Lessing hatte es gezeigt — der Kunstsinn der Griechen ebenbürtig. Und vor den Griechen (die Herder dem neuen Menschen als Natur legitimierte, wie Lessing den Shakespeare dem Rationalismus als Kunst, d. h. als vernünftige Zweckleistung legitimiert hatte) vor Homer hatte Shakespeare voraus daß er das Welt- und Menschensein der christlich europäischen Periode verkörperte. Er dichtete mehr als jemals zuvor die Leidenschaften und Schicksale nicht eines verklungenen Alters, sondern einer Periode die menschlich nah genug war um sie die Goethische Zeit hinein zu spiegeln und zu wirken, und doch so voll, heroisch, innerlich und gefährlich genug um sich von der sittlichen Welt als mythischer Hintergrund abzuheben. Relative Gleichheit im reellen Gefüge der Menschen und Erhabenheit in den Bildern das fand Goethe bei Shakespeare wie bei keinem andren. Shakespeare ist der letzte und einzige Dichter der schon und noch innerhalb der alten burgherlichen Welt das heroische Pathos getestet, lebendig und eindrücklich gezeigt hatte, nicht als rückblickende Romantik sondern als selbstverständliche gegenwärtige Haltung, nicht als pittoreske Theatergeste sondern unmittelbare Sprache des Herzens . . . Hamlet ist ein heroisch pathetischer Mensch mit allen spezifisch modernen Gefahren und Qualen . . . in ihm führt ein gerader Weg zum antiken Helden Brutus und ein anderer gerader zum sentimental Burgenkind Werther.

Die Wiedergeburtung Shakespeares, d. h. der dichtunggewordenen Menschheitsgeschichte, dem weitesten Sprachumfang für Welt und Mensch, Abbild der menschlichen Schöpferkraft, verdichtete sich also wiederum in einem neuen Bildungsergebnis welches Herder dem jungen Goethe vermittelte. Shakespeare vereinigte in sich all die Lockungen, Bereicherungen und Erweiterungen die ihm Homer und die Bibel (von Herder neu gedeutet) und die Volkslieder (von Herder neu entdeckt) geöffnet und geboten haben. Mit Homer teilte Shakespeare die heroische Plastik der Gestalten, mit der Bibel die malerische Erhabenheit der Bilder und den reichen

Flug der Diktion, mit Ossian das atmosphärisch webende Grauen, landschaftliche Stimmung und Schauer der Elemente, mit den Volkstümern das derbe und sinnliche Ergreifen des Augenblicks, die pralle Abrundung der Vorgänge, die herhaft nackte Körperlichkeit des Gethüls oder die schwabende und großartig unbekümmerte Verknüpfung der Eindrücke, die animalische Logik. Und er brachte als neue Elemente, die den jungen Goethe mit der ganzen Gewalt von Entdeckungen bestürmten oder ihm entgegenkamen als längst ersehnte und gähnende Verwirklichungen seiner eignen künstlichen Fähigkeiten, die Sprache der individuellen Leidenschaft in allen Circaden und Lagen, die seelische Freiheit und Helle mitten im Sturm und Wirbel, die Breite der ganzen sinnlichen und sittlichen Welt, die knappe Weisheit im tiefen Gefühl, die Kenntnis der Seelen und der Stände, somit der Wechselwirkungen zwischen dem menschlichen Charakter und den gültigen Gesetzen, das Lächeln des Schöpfers über seine Schöpfung, die Milde und die Unbarmherzigkeit des Allwissenden, die außerste Seelenstärke bei der äußersten geistigen Lockerheit und Spieltähigkeit – kurz eine Vereinigung von Eigenschaften deren vereinzelte Elemente wichtige Faktoren des damaligen Zeitgefühls waren oder zu werden anfingen, die aber nur als Einheit für Goethe das bedeuteten was er suchte, was sein eigener Menschbild von sich selbst war: Menschwerdung des Kosmos und Erweiterung des Menschen zum All. Goethe hat im Wilhelm Meister später die Wirkung dargestellt welche diese Welt Shakespeare auf ihn machte. Eine unmittelbare Huldigung ist seine Rede zum Shakespearestag, die er in Niederrung Herders 1772 hielt. „Von Verdiensten, die wir zu schätzen wissen“ heißt es darin „haben wir den Keim in uns.“ Über jedem Einzelverdienst war es die Allseitigkeit Shakespeares, die er sich zutrauen durfte, ohne daß er sich die Kolossalität zutraute.

Erst durch die ihm von Herder vermittelte Bildung, deren Haupthalt Shakespeare war, empfing Goethe einen angemessenen Raum für die Auswirkung seiner Urerlebnisse, den Mut zu seiner Natur, und eine Bildungsrichtung die seinem Lebenstrich entsprach – wahrend bisher Bildungs- und Lebensrichtung bei ihm gegeneinander liefen Von nun ab laufen Bildungs-erlebnis und Urerlebnis bei ihm ineinander – der potentielle Goethe der in ihm erst schlummerte, dann rang, dann vereintzt durchdrang, wurde hier endlich aktuell.

Der Dank Goethes an Shakespeare in seiner Straßburger Shakespearerede ist zugleich ein Dank an Herder, der ihm den wahren Shakespeare erschlossen hatte, und macht aus einer Huldigung ein jubelndes Bekennwort „Ich fühlte aufs lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert.“

es war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Schmerzen." „Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst daß ich Hände und Füße hatte.“

Gelegenheit die Hände und Füße zu benutzen, d. h. an Erlebnissen mit der neuverworbenen Freiheit ausdrücken konnte, sollte es ihm geben — und es war ein Gewinn der rechtzeitigen Befreiung daß eine produktiver Kraft die sonst rein durch die Reibung zwischen den Regeln und dem ausdrucksbedürftigen Trieb verbraucht worden, nun an unverbraucht gleich der Produktion zugute kommen könnte. Seelische Wärme ward frei, die nicht mehr sich plagte mit der Anstrengung an eine gültige Gesellschaft und Sitten! Was nicht mehr an den Körper noch hinkte, konnte unmittelbar in die Form investiert werden. Und das wundliche, Leichenhalte, jubelnd Freie und Helle der ersten Straßburgersiedler kommt nicht nur aus dem Morgendlichen dieser Liebe selbst, sondern auch aus dem Jubel über die neue Freiheit,ungen zu dutzen wie Goethe singt, seinen Gierang, seine Einladung nicht nur betrießend, sondern künstlerisch legitim zu finden. Nicht nur Unmittelbarkeit, sondern gutes Gewissen der Unmittelbarkeit unterscheidet Goethes Straßburglyrik von seinem Leipziger. In dem freien drängenden, hymnischen, tiefen Ton, in der außergesellschaftlichen Haltung und Wirkung von Goethes Straßburger Produktion mindestens waltes nicht nur neues Erleben, neues Wissen um Wesen und Wert der Naturpoesie. Ja, es fragt die Liebe zum Seelenheimat Madchen als Überlebens stark genug an, um ihn von der galanten Lyrik zur erotisch-leidenschaftlichen Durchbruch wagen zu lassen, wenn ihm nicht Herder durch die Erweckung und Legitimierung der alten Volkslieder die Zunge gelöst hatte. Galens stecken die ersten Lieder an Friederike „Balde ich ich Rückwärts“ „I zwache Friederike“ ja selbst noch „Kleine Blumen, kleine Blumen“ nach Motiv und Tonfall noch halb im geselligen Komitee — erst durch die Begegnung mit Herder verfalle „Es schlug mein Herz“ wagt erkt und entzündet in die sinnlich seelische Stimmung hinzu und taucht aktiv in das Naturgefühl, in die Leidenschaft der Verliebten, nicht mutöse Reflexion einer Gesellschaft.

Goethe noch den Durchbruch von den Amorettenliedern zu den Freudenliedern vollzogen haben ohne Hilfe der Volkstrik, rein auf der inneren Leidenschaft des entzesselten Junglings, so war gewiß der Durchbruch von den Mitschuldigen zum Gott zunächst nicht durch ein neues Geschäft, sondern wesentlich durch das Bildungsverlebte Shakespeare bestimmt, das durch Herder für Goeche entzesselten Natur und Gesellschaft

schichte, dem ent rationalisierten Makrokosmos, dem Einsturz der konventionellen Zwischenwelt, welche sich zwischen das Ue erleben des Geistes und die lebendige Wirklichkeit des Alls, zwischen das Gefühl und die Dinge geschoben hatte — diesem neuen Bildungszustand danken wir es daß wir von jetzt ab Goethes Uerlebnisse unmittelbar und nackt in seinen Dichtungen selbst dargestellt ergreifen können, daß wir nicht mehr durch allerlei außergoethische Bildungsformen hindurch sie erahnen müssen oder unter fremdartigen Hüllen und Fesseln erst durchdringen sehen, durchschlagen hören. Was Goethe von nun an schafft ist von voneinander freies, thisch, mag es aus dem Trieb oder dem Denken stammen, weil es nun nicht mehr als Bildung gelten ließ was nicht ganz in seinem Geist hinein gefüllt und verwandelt war.

NEUE LYRIK

WIEN der Durchbruch Goethes zu seinem eignen Wesen als Sprache, vor allem in seiner Lyrik, als seiner unmittelbaren Selbstdarstellung sich ausdrückte, sei erst betrachtet, eh wir auf die einzelnen geistigen Aufgaben eingehen die sein Durchbruch ihm stellte

Während alle frühere Lyrik, Goethes eigene Leipziger Frei- und gesetzliche, mit den gegebenen oder geschaffenen sprachlichen Kunstruinen, metrischen oder rhythmischen, den gehobenen Zustand des Dichters, den Zustand der ihn dichten machte, mochte dieser nun dem Gefühl oder der Freundschaft, sittlichen Impulsen oder Zwecken entbausen, an möglichst klar zustellen suchte als ein endliches, abgeschlossenes, auch begrifflich erschließbares greifbares Gebild, gleichviel ob als Melodie oder als Bild, als Lied oder als Pointe, geben Goethes Gedichte von nun ab zum erstenmal das Schwebende, Schwanke, Atmosphärische, Wallende, kurzum das Unendliche, Grenzenlose des Zustandes sprachlich und rhythmischem wieder aus. Dies hieraus er singt: der Dichter ist nun identisch mit dem was in ihm dichtet und schwingt. Dieses in ihm Dichtende und Schwingende, dieser gebt eine Zustand ist nicht mehr der Anlaß oder der Gegenstand seiner Lyrik, sondern es ist für Goethe zugleich Inhalt und Form. Er spricht nicht mehr über seinen Zustand, wie die sentimentalischen Dichter im Sinne Schillers, er spricht auch nicht mehr seinen Zustand aus, wie die naiven Dichter sondern der Zustand selber spricht sich aus, wird Sprache, wird Rhythmus und Farbe und bemächtigt sich aller Einzelvymbole, der Farben, der Freundschaft, der Gottheit derart, daß sie nur Wellen einer sprachlichen Flut sind, nur Funken eines Glitzerns, nur Farbenpunkte eines Dunsrkreises werden — eben der Flut, des Glitzerns, des Dunsrkreises, der grenzenlosen und gegen-

osen Weltbewegung in die der Dichter geraten ist, durch die er singt und singt, wie die Aeolsharfe nichts gibt und nichts ist als das gewordene Schwingen des Windes das sie bewegt.

Aller früheren Lyrik ist zweitens: eine dichterische Erregung und der Zustand der sie auslöst ein konkreter oder ein abstrakter, ein innerer oder äußerer Gegenstand. Auf diesen Gegenstand, Gott, König, Vaterland, Geliebte, Natur, Freiheit oder was immer, ist der Blick des Dichters gerichtet, und all seine dichterische Erregung wird nur Sprache, um sich auf den Gegenstand zu bemächtigen. Die Rührung des Gegenstandes ist Erregung für das Gefühl, das lyrische Gebild ist ein sprachlicher, rhythmischer Versuch ein Gewolltes, Gedachtes, Ersehntes festzuhalten, auszumachen. Was uns heute noch an solchen Gedichten lebendig erscheint, ist das Dargestellte, Festgehaltene, auch nicht die Aussprache des Gedachten, Gedankens als eines objektiven, existenten Zustandes, die Festlegung und Darstellung wie begierig, schmückig oder verliebt oder oder froh der Dichter gewesen, sondern das unwillkürliche Zittern, wenn das im Rhythmus des Gedichtes selbst verrät welche Bewegung nicht stattfand, sondern noch jetzt als Rhythmus, als Bewegung steht. Das ist der Zauber der Shakespearischen oder Dantischen Sonnen, wenn die schwarze Dame und Beatrice längst nichts mehr angehen, die subjektiven Gefühle die die Dichter für ihre Angebeteten hegten ungültig sind und hier hebt in unsterblichen Rhythmen noch eine lebhafte Frischütterung die uns in ihre Wurzel zieht. Goethes neue Lyrik präzise nun diesen Zwiespalt zwischen dem Zustand und dem Gegenstand nicht mehr, auch nicht mehr den zwischen dichtendem Gefühl und gedichtetem Gefühl, zwischen Liebe und Geliebtem, zwischen Sehnsucht und Ersehntem. Während jene früheren Dichter ihre grenzenlose Erregung in eine begrenzte Gestalt bannen wollten, selbst die irrationalen Kräfte in Fällbarkeiten für Sinne oder Vernunft binden mußten, gelang Goethe für jenes irrationelle Erleben, Lieben und Glühen selbst einen rationalen Sprachausdruck zu finden, die Transposition eines Zustandes in einen Gegenstand zu vermeiden und die seelische Bewegung unabhängig vom Gegenstand, in der Sprache zu lassen.

Die produktiven Menschen kannten vor Goethe nur eine Welt des Seins, alles seinen Platz, seinen Urraub und seine Gestalt hatte. Was aber geschehen, sobald ihm Herder das Gefühl entfesselt hatte daß alles nicht in Natur, Geschichte und Leben nur Chiffren, nur Sinnbilder individuelle Ausdrucksformen eines göttlichen Werdens seien? Da stand es als produktiv sich der Welt bemächtigen konnte, ergriß es

diesen ungeheuren Gedanken der werdenden Welt, die festen Anlässe und Umrisse zerbrachen, und er sah sich mit seiner hingebenden und heimlich-süchtigen Seele dem unerschöpflichen Chaos gegenüber, welches Blut, Bewegung, Wirkung war, nicht mehr Raum, Masse, Gestaltung, sah sich diesem grenzenlosen Werdenden, selbst ein Werdender, gegenüber mit der Pflicht und der Kraft es zu bewältigen: dies selbst konnte nur — denn er erlebte es nur so — durch Werdendes, Atmend-Bewegtes, Wirkendes geschehen. Nicht mehr eine ewig ruhende zeitlose Welt des Seins oder einzelne ihrer Erscheinungen wollte er festhalten, sondern eben eine Welt des Wirkens: darum besang er nicht mehr seine Geliebten, um ihr Bild festzuhalten oder seine Empfindung von ihnen auszusprechen, sondern er behandelte die Gegenstände seines innern und äußern Erlebens als die Weben seines seelischen Stroms. Nicht mehr auf den Sachinhalten, den Gegenständen seiner Gedichte liegt der Schwerpunkt, nicht mehr an ihnen organisiert sich das Gefühl, sondern das Gefühl erschafft sich die seelischen Bilder an denen es seine Sprachbewegung weiter leiten kann, und nur um sie weiter zu leiten. Was keine frühere Lyrik der Welt hat, unendliche Melodie, kommt von jetzt in die kleinsten Goethischen Gedichte „Über allen Gipfeln ist Ruh“ „Der du von dem Himmel bist“ „Heiß mich nicht reden heiß mich schweigen“ „Nur wer die Sehnsucht kennt“.

All diese Gedichte haben in sich nicht nur eine innere Unerschöpflichkeit, eine unausdeutbare Gegenwart Gottes, das Mysterium der Stimmwiedergabe des Alls: das hat ein Psalm, ein gutes Volkslied, ein Sonett Shakespeares; eine Ode Klopstocks auch . . . aber bei all jenen Gebilden handelt es sich um ein ruhiges Sein, um eine Bewegung die wirklich in die Worte gebaut ist, um das Eingehen einer seelischen Bewegung in ein festes ruhende Bild der Welt. Die festen Formen der Ode, des Sonetts usw. — was sind sie anders, zur Zeit ihres Werdens, als der Ausdruck des Glaubens an eine einzufangende, abzugrenzende Welt? Goethes neue Gedichte geben die Welt selbst als ein Schwingen, als ein Atmen, als ein Reiten oder Welken, als Drängen, Schwellen, Wirken, Weben, Wehen, Quellen, Fließen, Streben, (lauter Lieblingsworte des jungen Goethe, die durch ihn erst ihre poetische Fülle gewonnen haben) kurz als unfaßbar Regen, immer in Bewegung Begriffenes — lautere Zustände die man früher in der Natur nicht durchfühlte: man sah im Altertum und in der Renaissance das Gewordene, das Sein: erst Goethe entdeckte als Dichter überall das Werden, die Bewegung, die Entwicklung, nicht als eine Kausalverknüpfung zweier Zustände, als eine ruhende Linie die zwei feste Punkte verband, sondern als ein wesenhaftes Fließen, als ein „Entwirken“.

n erst ward die unsichtbare Natur sichtbar gemacht, nicht nur an Körper sondern die Bewegung selber ward Melodie, Stimme, Wort... das was Füllung, Atmosphäre nennen, jenes unbeschreibliche Unfaßbare von Mund und Hauch was um Goethische Verse herum ist, kommt eben daher aus Gießtige, die Bewegung in den Wörtern selber sich verlautbart - erst die Bilder die die Worte vor uns hinstellen oder die Rhythmen die die Worte tragen vermitteln uns die seelische Erregung; die Distanz zwischen Symbol und Erregung, die bei aller früheren Lyrik besteht, ist bei diesen Goethischen Gedichten aufgehoben... die Worte selbst suggerieren uns die Bewegung durch welche Goethe schwingt: sie bezeichnen nun nicht oder minder glücklich den Zustand, sie sind er selbst, sie selbst die Süße, die Dichte, die Sehnsucht, sie rufen sie uns nicht nur an, sie bringen sie nicht in Erinnerung, sie sind selbst die Gegenwart. Sonett Shakespeares oder Dantes erschüttert uns durch die Gewalt der Worte, von der es ausströmt, es ist der sichtbare Niederschlag einer heroischen Eingrifflichkeit und im Bild oder im Rhythmus ist die ganze Glut und Stolle des Dichters noch fühlbar. Was wir daran bewundern ist die Macht des Leidenschaft und die Kraft der Bandigung, hat doch ein Mensch nichts verglichen, so auch die Darstellung seiner Passion. Aber lesen wir noch „Auf dem See“ oder „Heiligtgefühl“ oder „Cianymed“ so ergreift eine einzelne Anschauung, erschüttert uns kein Ton, sondern wir werden selber was wir hören - Wort, Ton und Anschauung verwandeln uns erst in die Bewegung die sich hier verlautbart: die Distanz zwischen Erlebnis und der Sprache ist aufgehoben, hier singt die bewegte Welt, drängen und Schwingen selbst unmittelbar sich in deutsche Sprache als bedürftig es gar nicht das dumpte Medium eines Menschen mit Leid und Leidenschaft - und das banale Wort „die Natur selbst singt Goethe“ bekommt so einen prägnanten Sinn. Niemals vorher ist die reale Bewegung der Dinge und die Seele des Dichters so untrennbar geworden: eben darum, weil Goethe der erste war der die Welt als geformte Bewegung erlebte und weil die dichterische Sprache weich Bewegung ist.

Die früheren Dichter erlebten die Welt als Gestalt, und sich selber waren sie, eben als Dichter, doch nur in Bewegung ausdrücken: so immer eine Distanz zwischen ihren Kunstmitteln und ihren Inhalten, die nur durch Symbole überbrückt konnten, durch sprachlich hergestellte Bilder der Welt in denen ihre Seelenbewegung sich ausdrückte. So die großen Epiker und Dramatiker der Vorzeit nur mittelbare Verkünder der Erlebnisse: Bilder mussten sie erst machen, erst gestalten, eh sie uns

sagen konnten was in ihnen sich bewegte. Es ist kein Zufall daß der „gentliche „Lyriker“ — im engeren Sinn — erst dann auftreten konnte, als die Welt in den Seelen, im Bewußtsein und im Gefühl selbst sich in ein Werk, den verwandelt hatte, aus ihrer kosmischen Gestalt in einen künstlichen Fluß gelockert war. Nun erst lief die Sprache in der gleichen Richtung wie das Weltgefühl, konnte also das Weltgefühl unmittelbar wiedergeben, ohne Vermittlung durch plastische Symbole oder rationalistische Allegorien welche Sprachbewegung waren, aber Gestalt bedeuten mußten.

Unmittelbarkeit des sprachlichen Ausdrucks der Sonderseile in dem Sinn daß er keiner Zwischenglieder bedurft hat wirklich erst Goethe erreicht. Nicht Unmittelbarkeit des Erlebens! Shakespeare und Dantes Erlebnis war ebenso unmittelbar und vielleicht spontaner und freier, aber freilich der Weg von ihrem Herzen bis zu ihrem Wort ging erst über Bilder und Gestalten in denen sich ihr Erlebnis verdichtete, monumenteralisierte. In Goethes Lyrik ist das Erlebnis gleich Wort, da: Werden selbst ist Sprache, das Gefühl braucht keinen Bildleib, sondern hat gleich einen Klangleib. Das war aber nur möglich, weil Goethe während das Werden erlebte, und schon singend, klanglichhaft erlebte.

Wir erkennen einige der Hauptmittel wodurch Goethe jene Klangwiedergabe der Weltbewegung erreichte, oder vielleicht einige Hauptlösung formte denn da es nicht sein Zweck sondern sein Werk war die realesten Bewegungen unmittelbar zu versprachlichen, zu verklanglichen, so durften nur jene Eigenschaften nicht als Handwerksmittel sondern als Charakterzüge ansehen. Sie werden auch tatsächlich nicht hervorgebracht, um bestimzte Wirkungen zu erzielen, wie eine rationalistische Ästhetik noch streben möchte, sondern sie sind die Folge des geistigen Gesamtzustandes in dem Goethe erlebte und den produktiv auszudrücken er bestreut war.

Schon bei den Leipziger Vorläufen seiner neuen Lyrik habe Goethe die Grenzen zwischen den verschiedenen Sinten auf, stellte die unvermeidliche Sinneneinheit im Sprachausdruck her.

Seit seinem Straßburger Durchbruch hat Goethe dies in einem Maße getan wie kein Dichter vorher. Shakespeare hat allerdings im Werke seiner dramatischen Rhetorik schon vereinzelt, bewußt und mit dem Gefühl einer spezifischen Wirkung als geistreiches Contotto oder gewaltthafte Sparsamung durch Epitheta oder Gleichnisse zwei getrennte unähnliche Sphären zusammengebunden und eine sprachliche Einheit hergestellt zwischen Qualitäten, die der rationalen Auffassung getrennt, dem Festeins aber sehr wohl vereinbar sind: süßes Mondlicht, das zerfallene Ohr des alten Schlosses, fetter Galgen, die erdige Hand des Todes. Noch häufiger ist bei Shakespeare

die Versinnlichung geistiger Wesenheiten: der kalte Tod, blinder oder kahle Glockner Zeit, die feiste eingebrustige Zeit, glühende Weibe, arzes Wint, hohler Meined, bracher Fluch, gelenke Kraft, schmelzende Mündung, geharnischte Mummierei, scharlachne Entrüstung, kahles Schwammdorfer West... oder die Vergeistigung dinglicher: verschlatne Glocke, die Vestalentracht, murrische Nacht, leichtfüßiger Land, wutiges Wet-eusche Sterne, eigrummet Stahl.

Wenn Shakespeare uns daran erinnert wie sehr unsre Abstrakte von sinnlichen Erlebnissen abgeleitet, abgelaßt sind: so hat er nur eine Eigenschaftsprache überhaupt gesteigert. Goethe hat in der Bereelung der schönen Dinge, in der Versinnlichung der geistigen von Shakespeare ge- oder ihm hat wenigstens das durch Heider ihm vermittelte Erlebnis Shakespeare die Assoziationsfreiheit gegeben: Aulus höret das angstliche Lied, der Mond von einem Wolkenhügel sah klaglich aus dem Dutt her- goldne Träume usw.

Zu gegenüber Shakespeare ist aber bei dieser Verknüpfung von Geistigkeit und Sinnlichkeit folgendes: seine Iphitheta bezeichnen nicht so sehr, wie Shakespeare, Eigenschaften, sondern Tätigkeiten, Aktion oder Funktion. Auch dies entspricht dem neuen Weltgefühl das ein Menschen, kein mehr in der Welt erlebt.

Gleichen wir Shakespeares eben angetuhite Beiworte mit Goethes auf: unter Riese, schwedende Sterne, beschattete Bucht, türmende Feste,nde Frucht, fruchtende Kuhle, der ewig belebenden Liebe vollschwellende Frauen, heimlich bildende Gewalt, heilig glühend Herz. Die Verwendung des participium praesentis als selbständiges Adjektiv, nicht mehr als kurzer Nebensatz, ist das Zeichen wie sehr Goethe selbst die Eigenschaften als aktive Bewegung empfand, wie er das Ruhende wesentlich als endes aufnahm. Diesen adjektivischen Gebrauch des Präsenspartizip hat Goethe für die deutsche Dichtung erobert: er ist nur ein Zeichen seines gesamt-weltgefühls.

Die andere Sprachbesonderheit, die aus demselben Weltgefühl für das Geigte stammt, ist die Aktivierung von Eigenschaftswörtern oder von Verbz, die sonst nur Zustände oder Funktionen bezeichnen durch ein beigesetztes Adverbium der Richtung: liege wollig hinwälzen, grüne heraus, aufquellende Frauen, entlang rauschen, überschwellen, entgegenheben, röhren, entgegenkommen, durchglühen, nachquellen, vorbeiquellen, entzündhaumen, enthauchen, abwattschwelen, hintrauen, sich aufruhn, lebte Zeiten. Pindars Vorbild hat dies gesteigert, nicht erzeugt. Es ist als habe die festgestaltete Welt sich in ein flutendes, wogendes

Chaos aufgelöst, und dem jungen Schöpfergriff Goethes komme es zu, ganz neue Mischungen und Ehen zwischen den gelockerten, losgebundenen Stoffen und Kräften der inneren und äußeren Welt zu vollziehen. Es gibt nichts Beglückenderes, Atemlösenderes in der Geschichte der Sprache als diese selige, morgendliche Freiheit mit der Goethe nach seiner Erweckung durch Herder die starr überlieferten Begriffe und Vorstellungen durch wärmt, aufweicht, losbindet und neu vereinigt, aus den verkrusteten Gefäßen den Lebenswein wieder fließen und dutten lässt, die Kräfte wieder durchlebt und zurückverwandelt in lebendige Bewegungen welche die Worte ursprünglich erschufen, die Dämme zerreißt wodurch die verschiedenen Geistesströme getrennt, beengt, kanalisiert wurden, daß die Bluten nur schäumend und leuchtend ineinander rinnen.

Das Symbol dafür ist vor allem die unerhörte Leichtigkeit mit der Goethe zu neuen Wortverbindungen gelangt, zu Wortverzimelungen, die Dehnbarkeit, Biegsamkeit und Flüssigkeit die der deutschen Sprache vorher niemand zutrauen durfte, trotz Klopstocks gewaltigen geistreichen herzenssüchtigen Kühnheiten und Herders stürmischen Neologismen. Bei Goethe wirkt all das nicht mehr als originelle Kühnheit, als gewaltige Erweiterung und Eigenart, sondern er redet so frei und selbstverständlich als habe es nie etwas anderes gegeben als seine Grammatik kurz seine Sprache nicht nicht als die eines absonderlichen Individuums, sondern als der einzige gemäße Leib für die Seele der neuen Welt. Wir machen uns kaum klar wie viele der grammatischen Beziehungen die unsere heutige Sprache ausschließlich erst durch Goethe ermöglicht, durch ihn uns selbstverständlich und Wenn Goethe die heterogensten Substantive oder Adjektive zu unlösbarer Welt einheiten verschmilzt: Muttergegenwart, Flammengipfel, Rennsturmtreuden, Traumglück, Traumgefahr, Sommerabendrot, Sternenblick, Nebelglanz, Bruderquellen, Wolkensteg, Führertritt, Gipfelgänge, Opfersteuern, Wechselwinde, Einschiffmorgen, schlängenwandelnd, silberprangend, Nebeltai, Zauberhauch, Blütenträume, Rettungsdank, Zwillingheeten, Scheideblick so gibt sich in diesen Kompositen eben die neue Mischung der Sinnlichkeit und Geistigkeiten kund, die wiederum erst möglich war, weil sich das erstarrte rationalisierte All wieder in flutend bewegtes Chaos aufgelöst hatte.

Wenn frühere Dichter die getrennten Sphären der Sinnlichkeit, oder Sinn und Geist durch Epitheta zu nähern wußten, so verschmilzt Goethe durch seine allmächtige Assoziation Elemente ganz entfernter Welten nicht nur zu einer Anschauungseinheit im Gleichnis oder im Attribut, sondern zur Sprach- zur Klangeinheit im Wort . . Gleichnisse und Bildet hat es sogar

weniger und braucht er weniger als Shakespeare; gerade deshalb weil er keine Körperwelt mehr braucht, um daran seine Bewegungen zu verdeutlichen, er gibt die Bewegungen unmittelbar schon in der Wortbildung, in der Grammatik. In keiner früheren Dichtung haben sich die verschiedenen grammatischen Elemente zu so unbetonten Vereinigung gefunden wie bei Goethe. Zeugnis der neuen Entstehung, Entbindung und Dehnbarkeit der Sprache, Ausdruck von Goethes neuem All-werde und Allbewegungsgefühl, ist nachst jenen Kompositen die erweiterte Freiheit Präposition und Verb zu verbinden, dem Verb unmittelbar durch Angliederung von Präpositionen neue Richtungen, das heißt Bewegungen zu geben: umzusiezen, anglühn, umflugeln, hinaufwiegeln, entlangtauschen, überschleichen, entwirken, aufzeigen, hintrauen, dreimuten, erzischen. Dann die Verknüpfung von Adverb und Adjektiv, wodurch abermals nicht nur intensiviert wird, sondern getrennte Sinnlichkeiten verschmolzen, die Spannweite der Seele, ihre Schnellkraft vervielfacht wird: heilig glühend, leise wandelnd, heilig warm, angstlich liebevoll, tauend-schlängenzungig, heilig saft, stille sehnend, rings umfassend, leicht empfangen. Eben dahin gehört eine seiner Lieblingssformen, der Akkusativ des inneren Objekts, oder prägnante Abhängigkeiten, wobei gestigten Verben sinnlich aktive Energien zuwachsen: lieb ahnden, Flammen wetten, zum Teiche hemmen, einander anglühn, nach dem Himmel jauchzen, nach der Ebene deingen, das Fal hinschleichen, dem Stutz entgegenragen, dem Schlaß enthaucht uns der Matrose, Hoffnungslieder nachjauchzen, Jemanden der Fahrt abtreiben, Rettungsdank den Schlatenden glühn, zum Manne schmieden, die Wolken neigen sich der Liebe, Mäßigung dem irren Blute tropfen, Geheimnisvoller Gährung vorstehn usw.

All diese grammatischen Eigenschaften, zum größten Teil Goethes Neuerungen, wenigstens nach Herders Vorgang organisch und unwillkürlich gemacht, bestärkt durch Lektüre Pindars und Shakespeares, geahnt von Luthers Bibel — lauter Mächte die ihm Herder erst geweckt hatte — bedeuten also vor allem die Verwandlung der ruhenden Welt in eine bewegliche, besser noch die Verwandlung der sinnlichen Stoffe und gestigten Bezieke und Grenzen in Kälte, sie bedeuten ferner die Ummischung und Umbildung des Chaos, eine sprachliche Umlagierung aller seelischen Elemente, die Schaffung neuer Wahlverwandtschaften nicht nur zwischen einzelnen Begriffen und Wörtern, sondern ganzen Vorstellungskreisen und Bezügen.

Es ist so wie wenn in der Chemie plötzlich ganze Komplexe von Elementen die als unverbindbar galten organische Verbindungen eingingen, oder sich herausstellte, was ja in unseren Tagen tatsächlich geschieht, daß ver-

meintliche Urstoffe sich in andere zerlegen oder umsetzen lassen. So hat Goethe der deutschen Sprache eine ganz anderte Spannweite und vor allem Spannkraft gegeben: denn daß er ihr neue Kralte, Energien nach innen und außen, nach allen Dimensionen, ja selbst neue Dimensionen geschenken hat: das ist wichtiger als die stoffliche Beteicherung der Sprachlichkeit durch neue Farben, Klänge und Lichten. Er hat sie liegen gelehrt, wo sie nur ging, er hat die Dinge selber reden gelehrt, wo man bisher nur hören oder mit ihnen geredet.

Das neue Naturgefühl das man ihm nachtuhmt ist eben gerade das Gefühl dafür daß die Welt Bewegung, Wirkung, Werdung ist — eben daß alles drängt, glüht, strebt, quillt, webt, und andererseits das Gefühl daß nichts isoliert ist, daß der schöpferische Atem, die wirkende Kraft in allem waltet, daß Gott — nicht mehr als ein Sein, sondern als ein Werkerden, ein immer sich selber Wirkendes erlebt — ihn überall angibt, in ihm selbst ist es sich herausdrängt: daher Goethes viele Wortverbindungen mit All- allbekleidend, allgegenwärtig, Allumfasser, Allerhalter, allschnind — daher seine Einführung für das Atmen, das Drängen, Quellen in jedem Organ, in jeder Blume: es ist der rege Gotteshauch, der ihm überall erwächst. „Lassen“ sein Lieblingswort heilig: sein Pantheismus gibt in der sinnlichen Welt keine unbeseelten, unaktiven Stellen zu. Was Herder nur stammelte, das kann er sagen und singen. Wir sehen wie sehr abermals selbst das grammatische und technisch Einzelne seiner Kunst genährt und bedingt wurde von dessen Weltgefühl, seiner Religion. Was Goethes religiöse Leistung ist, den aus denden und wirkenden Gott in der Welt durchgeführt und nicht nur verkündet, sondern ausgedrückt zu haben, den Allgott Spinozas als Kraft und Wirksamkeit umgesetzt zu haben — Spinoza selbst zahl ihres mathematischen mystisch als Wissen und Ruhe — das können wir bis ins letzte da letz schen Sprachgebrauch hinein wahrnehmen.

TITANISMUS

DAS unwillkürliche Weltgefühl, dem Herder zu Huthberich und legitimem Ausbruch verhalf, ward Goethen gerüste Aufgabe zuhald es sich nach außen betätigen und verwirklichen wollte, d. h. freie Individuali schen Menschen: sobald er es formen sollte

Auch sein Begriff „Form“ hatte sich verwandelt unter Herders Einfluss. Während sie für seine Leipziger Zeit das Gießb. bedeutete was sie, etwa gepreßt wurde, ward sie jetzt der Leib einer Bewegung. Jetzt erst konnte sein Bildnerthum sich auswirken, ohne seiner Bewegtheit, seinem entfesselten Sturm und Drang, seiner Aktion Eintrag zu tun — denn all diese Bewegtheit

nur im eigentlichen Sinn Bildwerdung, Formwerdung, Leibwerdung war Bewegung wie das Leben der Organismen unablässige Begleitung ist „nein formumformend Weben“, es war die Bewegung die darin bestand, daß das Feste Geist wird und das Geisterzeugte sich fest bewahrt.

Um wir also Goethe immer wieder als den tiefst Bewegten zeigen, so kann kein Widerspruch dagegen daß er zugleich der Gestalthalteste ist... auch das liegt nicht nur an der Person Goethes sondern an dem Wesen der literarischen Sprache als menschliches Ausdrucksmaterial: sie ist ihrem Wesen nach Bewegung, Hauch, Stimme, Schwingung, sie kommt aus der Bewegung des Geistes, der Kehle, der Luft, des Trommeltells hervor, sie ist in Bewegung. Sie bedeutet aber, oder vielleicht sie kann bedeuten, Gestalt, Vorstellung, Raum, Begriff – umgekehrt wie das Material des bildenden Künstlers, vor allem des Plastikers. Farbe, Linie, Marmor sind ihrer Natur nach Ruhender, können aber Bewegung bedeuten und ausdrücken (denke z. B. an Rodin, der mit dem Sandstein oft die Impression einer flüchtigsten Bewegung gibt). Mit anderen Worten: die Sprache ist das bewegte Zeichen der Gestalt zum, und der Marmor das gestaltlose Zeichen der Bewegung. Die Sprache kann nun alles ausdrücken, abzuleiten, ihrer Symbolkraft sind weniger Grenzen gesteckt als irgendwelchen and deren Kunstmaterialien, und zwar deshalb, weil sie zusammenfällt mit menschlichen Geist selbst, während die anderen Kunstmaterialien unmittelbar dem Geist angehören, sondern ihm erst einbezogen werden müssen. Bewegung ist jede Sprache und nur bewegte Menschen können Dichter sein. Aber unter den bewegten Menschen, den Dichtern, kann man scheiden zwischen solchen deren Bewegung, nämlich deren Sprache das Zeichen ist für Gestaltung, und solche deren Sprache das Zeichen ist abseits von Bewegung: das ist ein Hauptunterschied, neben dem Unterschied zwischen Klassikern und Romantikern.

In den Stürmen und Drängen hebt sich Goethe als nicht nur durch vergleichlich größere Fülle seines Genies und Stärke seines Charakters sondern schon durch die Richtung seiner Bewegtheit: er dichtet, selbst in Sturm und Drangzeit, nie wie die anderen um der Bewegtheit, um Sturm und Drang willen, sondern immer um der Gestaltung willen; und was Sturm und Drang das Ziel, bei ihm war es der Ausgangspunkt.

Sie stürmten und drängten, weil sie wollten, weil sie es schon fanden, weil es mußte, und es fand es gar nicht schon, es litt unter dem Drange, seine Nachahmer vergnügt paddelten. Er wollte die größte Bewegung vollkommensten Gestalt bezwingen ... allerdings bezwingen vom

seinem eignen Herzen aus, nicht durch gewaltsame Einschränkung von Seiten einer Außenwelt.

Es ist abermals Herders Einfluß daß Goethe sich zum Maß der Dinge machte, nicht mehr die Dinge zum Maß seines Könnens und Wollens. Man vergleiche die Art wie Goethe seine Vorbilder jetzt sammelt, deutet, übersetzt, nachahmt mit der Art wie er in Leipzig sich anschloß an die Franzosen, wie er Molière nachahmte oder Corneille übersetzte. Damals versuchte er deren spezifische Tugenden mit seinen Mitteln zu erreichen; jetzt ist es immer das spezifisch Goethische was er aus den Vorbildern herausliest, und er biegt und färbt sie um nach seinen eignen Zuständen und Bedürfnissen. Die Volkslieder die er sich aufzeichnet haben alle den Gegenstand der ihn damals beschäftigte, die Liebe, und er macht sie womöglich noch schwebender, melodisch und farbig voller als er sie vorgefunden hat in ihrer balladesken, abgerissenen Gedrungenheit. Im Pindar hört er weniger die getragene und weitgespannte Feierlichkeit womit er die alten Mythen anknüpft an das gegenwärtige Spiel und dem dadurch Hintergrund, Horizont, Wucht und Schicksal gibt, sondern mehr den durchausdrücklichen Flug die seherhafte Verzückung, ja Besessenheit, den allverküpfenden Sprung der Gedanken die über Abgründe hinweg sich anleuchten, welche die innere Glut des Herzens, als die weise Helligkeit des Geistes, mehr das Pathos als das Ethos Pindars wirkt auf ihn. Das Hohelied der Liebe macht er schwelgender, sinnlich brennender, süßer, saftiger, schwebender, flimmernder als Luther, er verdeutscht es lyrisch dringend, während es bei Luther einen episch-patriarchalischen Klang hat. Seine Übersetzungsteilmente aus dem Ossian haben eine sanfte sinnliche Wallung des Naturgefühls, eine Fertigkeit für das Raunen, Schwimmen, Grauen, Beben des Landes, nicht über die Vorlage hinaus. „Die Fliegen des Abends schwärmen auf ihren zarten Schwingen, das Summen ihres Zugs ist über dem Feld.“ Selbst dem Shakespeare schiebt Goethe in jener Shakespeare-tede seine eigenen Probleme unter wenn er sagt: „seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt.“ Sein eigener Titanismus lehrt ihn das in Shakespeare sehen.

Kurz, seine Urerlebnisse waren es jetzt wodurch seine Bildung Farbe und Richtung empfing, seit er den Mut zu sich selbst gefunden hatte. Diese waren noch immer die Liebe und der Titanismus der Drang sich hinzugeben, seine schöpferische Fülle auszuströmen in das All oder in ein geliebtes Wesen, und der Wille sich zu behaupten in seiner Individualität gegenüber dem Chaos von Welt, indem er es mit seiner schöpferischen Kraft

te oder ordnete. Diese beiden Grundtriebe sind jetzt die Motive seiner Seele und Schöpferkraft, ihr Aus- und Einstromen . . . sie waren es schon in Leipziger Zeit, nur daß dort seiner Hingabe wie seiner Selbstbehauptung durch die Gesellschaft Grenzen gezogen waren die er anerkannte. Der Raum innerhalb dessen er sich ausströmte und einrichtete waren gesellschaftliche und ästhetische Regeln und Konventionen. Jetzt anerkannte er einen anderen Raum und keine andere Gesetzlichkeit mehr, als denen das Gefühl der Natur selbst unterstand — Natur gefaßt im Herderschen Sinne, nicht als Komplex von Sachen, sondern von wirkenden, vor allem menschlichen Kräften, insbesondere als die ursprünglich göttliche Anlage, Fruchtbarkeit, Leidenschaft und Energie des schöpferischen Menschen. Natur, so gefaßt, im Sinne Rousseaus, ist die Freiheit von willkürlichen Übergriffen der Gesellschaft, positiv im Sinne Herders die Summe der unlabilen Schöpferkräfte der Welt.

Die Liebe brachte sich von der Straßburger Zeit ab nicht zu verwandeln, nur zu erweitern, sie konnte sich unbefangen ausstromen, da die Grenzen welche die Leipziger Konvention ihrem dichterischen Ausdruck noch um diesen handelt sich hier entgegenstellte, innerlich waren anders war es mit dem Titanismus, dem Gestaltewillen Goethes. Hier sollte er noch so sehr sich naturunmittelbar als Prometheus fühlen können, warten nicht nur, wie bei seinem neuen Liebesgefühl, innere Vorurteile und Hemmungen zu überwinden, sondern auch außen nicht nur seine Vorstellung von dem was Rechtens in der Gesellschaft sei hatte er zu verwandeln, sondern doch eben diese Gesellschaft und ihre Vorstellung selbst, so anders er sich als Sieger, als wirklich starker Einzelner fühlen wollte. Da die Konventionen bestanden drausen weiter, auch wenn es sie in sich nicht gelten ließ. Während seine Hingabe wesentlich seine eigne Sache die einer Giebhabten war (ja nicht einmal deren Sache sein mußte, das neue Liebesgefühl bedurfte nicht der Ethikung, um neu und frisch zu sein) war seine Selbstbehauptung und Beherrschung der Umwelt eine Sache der Gesellschaft, welcher das neue Evangelium vom Genie, der Freiheit und Naturunmittelbarkeit des schöpferischen Herzens nicht so gültig war wie dem Jungen Herders. Datum auftrat sich von Straßburger Zeit ab sein Titanismus nicht nur als Sang, wie seine Liebe, sondern auch als Kampf. Hier galt es nicht nur sich auszusprechen und aufzustellen, sondern zugleich sich zu wehren gegen jene gezielte und versteckte, lauwarme und behabige, burgetlich sittige Welt. Alles was er unbedingt Einfluß schrieb an Manuskripten, wie die Shakespeare-Rede, die Kündigung über das Straßburger Münster, seine Rezensionen in den Frank-

further gelehrt Anzeigen, seine polemische Fazit gegen Wieland stellt nicht nur seine Positionen und Ideale hin, sondern gestützt sie zugleich polemisch ab gegen die sichtbarsten und einflussreichsten Vertreter jener Konvention vor allem gegen die Franzosen mit ihrer Verzärtlung, ihren Regeln und den Schnörkeln. Die gleiche Gesinnung zog ihn von der klassizistischen Einfachheit, der Voltairischen Eleganz, der Wielandischen Weichlichkeit zu den getürmten Massen der Gotik, zu der innigen Altmentertreue, Lüthheit und Frommheit des Erwin von Steinbach, zur alten schwersten Helden des Ossian, selbst zur vaterländischen Tieffuhlvberschwänglichkeit des Klopstock. Alles was nicht geschnüttete Vernunfttelei, geschmeckte Nerven oder Seelenschwäche, ängstliche Regelung, sittiges Ichageln war, alles kühner, unverzagter, herzlicher Ausbruch innerer Kraft und Fülle war einerlei ob titanischer Trutz oder göttinngige Hingabe, romische Macht, gotischer Schwung, griechischer Heroismus oder nordische Wallung, Niederdiebe oder mystischer Überchwang — all das elzte und suchte er, methaus und Paracelsus, Brutus und Fingal, Finntar und Erwan, Thor und Hans Sachs, Volkslied und Klopstock, vor allem Shakespeare, diese These von nordischer und südlicher, germanischer und romanischer, klassischer und klassischer Natur.

Der Kampf für diese Natur war zugleich der Kampf gegen die Gesellschaft, und die Haltung des Kämpfers, des Trotzers, in die er dadurch hineingedrängt wurde, ward ihm selber ein Problem, zumal sie seinem Ich aus positiven Natur ursprünglich fremd war. Daß er durch die Blüte und hauptung seines ursprünglichen Ich, durch seine Selbstdarstellung, zugleich kämpfen, verneinen, zerstören müsse, empfand er als tragisches Ideal und nahm es auf mit dem ganzen Schwung eines Genius der hier zum erstenmal mit morgendlichen Augen sieht. Daß das freie Ich tatsächlich gegen Welt gestellt sei war das neue erchütternde Leidens dieser Jahre.

Damals also bedrängte ihn, stärker noch als die Liebe, die Tragik die er liegt, wenn ein gottgetriebner Urmensch mit den Naturungen der Welt im Widerstreit gerät, die als solche ihr Recht und ihre Macht haben — auch sie sah er ja jetzt von außen und, mitten im Kampf und Leid, Recht. Der Kampf des starken Einzelnen gegen die Gesellschaft bedurfte die Durchsetzung einer neuen im Menschen verkörperten hochsten und Wirklichkeit gegen die schon gültigen erstateten durch Auctor oder ähnliche Macht gestützten äußern Wirklichkeiten — ein Thema das Goethe allen anging, das kein Mensch seiner Epoche so innert und echt sein konnte als gerade er, der Einzige der ein Recht hatte seine Kraft der stehenden Welt als gleichgewichtig entgegenzustellen. Seine Dramen

Entwürfe aus der Straßburger und Wetzlarer Zeit sind Variationen des einen Themas: die Stellung des schöpferischen, gotthaltigen Menschen gegen das Ganze, der Konflikt unter prätendierten Freiheit mit dem „notwendigen Gang des Ganzen“ wie er es in der Shakespeare-rede formuliert. [Übrigens schreibt er dies Thema tatsächlich Shakespeare als sein allgemeines unter, man müßte denn unter dem „Ganzen“ den Weltplan, die sittliche Weltordnung oder so etwas verstehen, und dann wäre diese Definition der Shakespeare'schen Tragik eine Selbstverständlichkeit und gälte ebenso gut für Homer und die griechische Tragödie, für jedes Drama — denn sobald ein Ich handelt trifft es mit einem Nicht-Ich zusammen, das liegt ja in der Definition des Handelns. Meint aber Goethe einfach den tragischen Konflikt des Helden mit der gemeinen Umwelt: dies Thema hat Shakespeare nur einmal, im König Lern, behandelt.] Aber beim jungen Goethe handelt es sich allerdings darum daß ein betugter oder begabter Mensch die gültige Gesamtheit bekämpft, verwandelt, belohnt und dadurch leidet oder untergeht: das ist das Thema seines Prometheus wie seines Mahomet, seines Casar und seines Sokrates, seines Giotto und in gewissem Sinn seines Faust, obwohl keineswegs der Inhalt dieser Werke mit dieser Angabe ihres Themas erschopft wird. Das Wesen und das Schicksal des schöpferischen Menschen als Erlebnis Goethes sperrt all diese untereinander so verschiedenenartigen Werke „Die wenigen die was davon erkannt, die töricht genug ihr volles Herz nicht wahrten, dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten, hat man von je gekreuzigt und verbrannt.“ Bald liegt der Schwerpunkt in der Ausübung mehr auf dem Werk, bald mehr auf dem Schicksal, das heißt, bald lockt den Dichter mehr der Ausdruck des schöpferischen Kraftgefühls, der göttlichen Fülle an sich, wie im Prometheus, im Mahomet, bald mehr die Wechselwirkung zwischen diesen Gaben und der Welt, mehr das Tun und Leiden als das Sein der großen Natur, wie im Casar und Giotto.

Prometheus: das ist Goethe als der im Herosisch-mythische gesteigerte Bildner, der Schöpfer eigner vom legitimen Gott unabhängiger Existenzien mit eigenem Leben ... es ist der Gott des Titanen der eine Welt in sich selbst trägt, stark und reich genug der Ordnung draußen sich zu entzweitzen. Mahomet ist die Verkörperung eines überschwenglichen Gefühls des all durchdringenden Gottes, der Mensch der schöpferischen Sympathie mit den Allkräften, die ihn drängt und berechtigt die alten engen Götzendienste zu verwerfen. Casar ist Goethe unter dem Bild eines titanisch freien, muntern, unabhängigen Fäters, der sich fühlt als Sohn des Glücks und ethablen über alle Mitmenschen und Umstände, im sichern Gewiss seiner Spannkraft und seines Überblicks, dabei bedeutsig und begierig, seine Oberlegenheit zu er-

proben gegen eine Welt von Widerständen, hungrig fast so sehr nach Kampf als nach Sieg, nach Beschäftigung als nach Herrschaft. Sokrates, das innerlich freie Herz, die unabhängig starke Seele mit dem unbereitbaren Daemonion in der Brust, den Menschengeist verteidigend oder durchringend gegen Routine, Gewohnheit und traditionelles Geschwätz von Sitte, Göttern und Nutzen. Hinter all diesen Masken blickt Goethes glühendes Allerauge, das die Welt umschaut, schlägt Goethes eignes unbändiger, schaffens- und umschaffensfrohes Herz: in allen steht der Held gegen die Welt oder die Welt gegen den Helden. Ja, eine der hierher gehörigen Dichtungen ist recht eigentlich die Tragödie dessen der außerhalb der Welt, außerhalb selbst ihrer ewigen Bindungen Raum und Zeit, steht und als Verfluchter von außen die Tragik des Weltlaufs mitmachen und glossieren muß, weil er sich Gott widergesetzt hat aus dumpfem Selbstsinn oder allzueigener Klugheit „der ewige Jude...“ und in diese titanische Rhapsodie ist noch der größte Mythos vom göttlichen Einzelnen verwoben: der Heiland selbst durchdringt noch einmal die Geschichte seiner göttlichen Allliebe in der beschränkten Menschheit. Nicht das Mysterium der Kindschaft, sondern die menschliche Erlösung, das Prometheische Ringen und Dulden hat den Dichter ergreift, und so reicht er Christus selbst zu den einsamen Helden die im Namen des Gottes den sie verkörpern die Welt bekämpfen, die sie erobern, beherrschen, verwandeln wollen.

Die Helden der Straßburger und Wetzlarer Dramenpläne sind aber nicht nur freie und eigne, sondern auch riesige, mythische oder welthistorische Einzelne: der Welterlöser Jesus, der Titan Prometheus, der Religionstifter Mahomet, Sokrates der weiseste und Cäsar, der stärkste Mensch. Nur die sichtbarsten und monumentalsten Vertreter des Geniekultus genugten Goethe um sich darin zu symbolisieren, er bedurfte des weitesten Rahmenes um darin seine entfesselte Fülle auszubreiten, und Goethe nicht nur als magus-tudo, auch als quantitas ward ihm Bedürfnis. Damals ist der heroisch große Einzelmensch als selbstgenugsamer Wert in die deutsche Dichtung eingeführt worden. Damals ist in deutscher Sprache das Wort Übermensch in einem dem Sinn Nietzsches verwandten Ton geprägt worden, damals beginnt — immer unter Goethes echtem und überzeugendem Impulse — das zweideutige Wort Genie seinen optimistischen Wert zu bekommen, damals begründet sich der theoretische Kult der großen Persönlichkeit zelebriertum, ohne Rücksicht auf moralischen oder sozialen Wert (der praktische Kult begann schon in der Renaissance) damals die Wertforderung lebensvollmächtig zu sein um jeden Preis, selbst den der Gefährlichkeit und Furchtmatik. Erst durch dies Auftreten Goethes bekam der Geniekult Sinn und

alt und Zauber, erst durch Goethe wurden die Bilder und Bekenn-
tes Titanismus verführtisch und erhöhten den Begriff des Mensch-
Goethe legitimierte den Sturm-und-Drang-titanismus.

Lassen die Straßburger Studienjahre bis zur Wetzlar-Frankfurter
eine Epoche die von denselben Antrieben beherrscht wird; diese
waren der Verarbeitung der gleichen Ur- und Bildungserlebnisse ge-
t. All jene titanischen Gedanken stammen aus der gleichen Epoche,
Bildner des gleichen U erlebnisses, und nur in immer andrem Bil-
stoff versuchte Goethe sich auszuprägen, je nachdem ihn mehr die
ambisch lyrische Gewalt Pindars ergripen hatte, oder die dramatische
peares Mahomet und Prometheus sind die lyrischen unter diesen
Sokrates und Cäsar die symbolischen, distanzierten. Kein Zu-
den beiden ersten drückte er wesentlich Dasein, Fühlen und Sinnen
en aus, in den andern sein Schicksal, Handeln und Leiden, also
Wirkung auf die Welt und deren Gegenwirkung. Zu den beiden ersten
te er nur sein Subjekt, zu den beiden dramatischen, objektiven be-
er Welt. In den beiden ersten überwog das nackte U erlebnis, in den
andren Planen galt es Bildungs-stoffmassen einzuschmelzen mit dem
er. Von Mahomet und Prometheus sind uns aus dem anfangs drama-
zeit getäfsten Plan nur lyrisch dithyrambische, monologische und dia-
logische Fragmente, von Cäsar und Sokrates nur spärliche Andeutungen
peanierenden Stiles übrig geblieben. Mahomet und Prometheus
schließlich in ihrem wesentlichen Gehalt, als lyrischer Ausdruck des
hen Schöpfergefühls und allliebenden Führergefühls gerettet und funden.
In der Ode Prometheus ist alles Pathos verdichtet das der um-
dete Plan dramatisch ausbreiten sollte. Mahomets Gesang und Ma-
s Hymne an den einen Allgott enthalten wirklich den Mittelpunkt
nen Mahomet-plans ... in solche Hymnen dringt auf den kleinsten
die ganze Kraft und Masse zusammen die gereicht hatte ein weita-
res Drama zu füllen.

Der durch Herder entzerrte oder legitimierte, an Pindar stilistisch
ne Titanismus des überchwänglichen Schöpfergefühls, aus dem dia-
logen Ansturm zuaufgedrangt ins lyrisch dichte U bild - nicht, wie er
eiglich wollte, in Gestalt, sondern in seinem eignen sprachgewordnen
ung verunlicht, als Hymne, bedeutet in Goethes Lyrik und in der
nen zugleich über die Seelenheiter Lieder hinaus einen Durchbruch
reichen Stil, den Klopstocks Alten nur gehabt und bereitet hatten
Prophetie und Macht, der allverschauende Flug, der allumspannende
ung, der Der Klopstock nur als Tendenz weder erscheint, ist hier zum
* * *

erstenmal verwirklicht, weil Goethe nicht als Vertreter, als Sänger und Diener oder Deuter der Gottheit fühlte und sprach, sondern als Verkörperung und Träger, nicht als Geschöpf sondern als Ausdruck. Goethe empfing seine Weihe nicht durch den Abglanz des Höchsten und durch seine Beziehung zu ihm, sondern in ihm und seinem Wort selbst stellte sich das gotterfüllte All sinnlich dar. Er wies nicht außen hin auf die Mitte die ihn hob und begeisterte, er war selbst die Mitte und füllte den ganzen Kreis mit seiner eignen Stimme. Darum ist die „Cirölle“ bei Goethes Hymnen nie bloße Vorstellung sondern immer zugleich die Aktion des Sängers, und die Worte sind nicht Wegweiser zu einem erhabenen Bild, wie bei Klopstock, sondern sie enthalten es unmittelbar mit sinnlicher Schwere – sie sind nicht Verheißung sondern Gegenwart. Alles noch so kühne Erhabene und Göttliche in den Goethischen Hymnen Prometheus, Mahomet, Oranzen der Menschheit wird durch die sinnliche Schwere und Gegenwart der großen Seele verbürgt: die Rhythmen sind die unmittelbare, klanggewordne Bewegung der verkündeten Gottheit selbst, und es gibt nicht wie bei Klopstock hier einen Dichter der von der Gottheit eingeweiht, begeistert, gewürdigt ist, und dort eine Gottheit mit ihrer Schöpfung, zu deren Ehre der Dichter seine Harfe stimmt: nur einen sinnlich gegenwärtigen, bewegten Menschen, dessen Schwingen und Erklingen das Schwingen und Erklingen des gotterfüllten All selbst ist – d. h. dessen menschliche Seele Tragkraft und Spannkraft genug besitzt um das All in sich aufzunehmen, dessen Stimme umfangreich und stark genug ist um als Sphärenhauptstimme, als Erdbeben, als was immer Elementares oder Humilches zu erlösen. Dies setzt eine ganze andere Art der Cirölle voraus als die zum erhabnen Stil Klopstocks erfordert war, nicht nur eine repräsentative sondern eine wirkliche. Goethe verhält sich zu Klopstock wie der König zum Getauften eines Königs, wie der Gott zum Priester.

Doch nicht nur die größere Fülle hat Goethe durch seinen Pantheismuskraft dessen er selbst gotthaltig ist, vor dem Protestantismus Klopstocks voraus, auch die größere Freiheit. Der Gott darf sich gehen lassen, der Priester nicht: denn was der Gott berührt wird an sich göttlich, der Priester darf nichts berühren als was seiner gottgegebenen Sendung würdig ist. Und so zieht Goethe mit ganz anderer Unbefangenheit die unniße Welt in seine Erschütterung hinein, als Klopstock in seine Weihe.

Vergleichen wir die Gedichte die Goethe damals unter Pindars Einfluss verfaßt hat, Wanderers Sturmlied, der Wandter, Elfinum, Pilgers Morgenlied, Felsweihe-gesang an Psyche, selbst mit den freieren und relativ anschaulichsten Klopstock-oden (welche zum erstenmal seit der rationalen

e Weiträumigkeit der Diktion erstreben und erreichen) so fällt als Un-
eideendes in der Gesamtanlage, abgesehen von der schärferen, umfas-
seren, anschmiegenderen, beweglicheren Sinnlichkeit ein Neues auf: die
Uigspredigung des Augenblicks. Klopstock wirft seinen Blick und
sinken immer zuerst nach dem Unvorstellbarsten, der Unendlichkeit oder
Ewigkeit, und benutzt den Moment, den Ort oder die Zeit höchstens als
zwecklose Einschränkungen. Wenn er den Frühling feiert oder den Eislauf,
Goldkäferchen oder den Sternenhimmel, so sind diese momentanen
Szenen nur da, um ihren Gegensatz, die unvorstellbare Unendlichkeit oder
Ewigkeit, als Attribute Gottes in Erinnerung zu rufen. Goethe ist immer in
der Mitte, für ihn ist der sinnlich durchgelebte Nu selbst die Ewig-
keit. Wie könnte es anders sein, wenn er selbst das Göttliche ist! Er geht
er aus von der jeweiligen sinnlichen und sinnlich durchgelebten Situa-
tion, sei sie nun ein Frühlingsmorgen im Nebeltal wie im Ganymed, oder
ein heißer Nachmittag am bemerkten Felsen wie im Feuerhegesang,
Begegnung mit einer jungen Mutter unter den überwachsenen Trümmern
des Tempel wie im Wandert, sei es eine Sturmwandlung oder eine See-
fahrt, sei es der Anblick der Geliebten oder der Schmerz der Trennung
us. In der Mitte, immer steht er fest im Momentanen und Lokalen mit allen Sinnen
und fühlt den Gott da wo er sein Herz schlagen fühlt, nicht am fernsten
Punkt der Weltkugel, im Unendlichen, sondern wo sein Leib erschüttert
ist. Überall ist er die Mitte, und nur seine Wallung, seine Seele ist weit-
reichend genug um von jedem belebten Punkt des Universums aus so weit
sich zu erstrecken als er will, bis zum Mund der Geliebten die vor ihm steht, oder
in den Büssen des allliebenden Weltvaters, umfangend umfangen vom
Atem den er selbst erfüllt, erschaffen hat, bis zur nächsten Blume die
seine Seele drängt oder bis ins Unerenloch des Sternenhimmels. Die
Grenze der Unendlichkeit, der Allgute, der Allmacht hat er nicht ein für alle-
zeitliches religiöses Maß über sich, um dann die Dinge und Augenblicke dar-
zu vernichten... in ihm selber liegen die Spannkräfte die ihm erlauben
in die sichtbare Welt auszubreiten, so dicht und weit er will. Das Er-
eine ist für ihn nicht wesentlich unterschieden vom Idyllischen, son-
dern nur der Grad seiner seelischen Expansion unterscheidet Wanderts
Lied von dem Ganymed oder Mahomets Gesang von den Frieden-
sliedern. Das Unendliche ist für ihn nicht der Gegensatz und die Auf-
hebung des Sinnlich-Idyllischen, sondern seine Steigerung, seine Erweiterung
die ertraute sich die Weiträumigkeit seiner Sinne zu, um das Unerenloch
mit seinem Atem zu ver gegenwärtigen. Ebenso wenig ist ihm die Ewig-
keit der Gegensatz, die Aufhebung des Augenblicks: der Augenblick ist

die Mitte, der Inbegriff der Ewigkeit.

Für dies heidnische Weltfühlen, die Vergottung des sinnlichen Augblicks (der äußerste Gegensatz gegen Klopstock) ist sein Gravymed Sinnbild: die sinnliche Einsenkung in den seligen Moment selbst erhält den Jüngling zum Gott: der alliebende Vater ist die Verkörperung des Lebens selber in den jeder gesteigerte Lebensaugenblick unverlierbar eintaucht oder in den er sich ausbreitet. Unter einem andren Bild ist die Verewigung des Zeitlichen und Begrenzten im Schluss von Mahomets Gesang verkündet.

Auch hier spricht sich das Weltfühlen aus das im körperlichsten Augblick, im Vergänglichen, im Leib selbst die Ewigkeit, die Unendlichkeit, Allfülle erfaßt und dem nichts anderes wirklich ist als die Gegenwart selbst der Punkt auf dem der griechisch Gesinnte, der dionysisch Geprägte die Art jeweils steht ist immer der Mittelpunkt des Alls und der Kreis die seine Wirksamkeit erfüllt ist die Welt, ist sein.

„So bin ich ewig, denn ich bin“ weiß Prometheus.

Unendlich! Allmächtig!
Was könnt ihr?
Könnt ihr den weiten Raum
Des Himmels und der Erde
Mir ballen in meine Faust?
Vermögt ihr mich zu scheiden
Von mir selbst.
Vermögt ihr mich auszudehnen
Zu erweitern zu einer Welt

Hier stellt sich deutlich die intensive, qualitative Selbstgenugräumigkeit des Menschen, der das All als Leib, als Kraft in seiner Gegenwart besitzt, gegen die extensive, quantitative Allheit der Götter, welche nur eine unendliche Menge Raum und Zeit besitzen, haben, aber nicht wirken und wessen.

Aus dem Glauben daß der Moment, das Vergangliche, die unverbringliche Gelegenheit (Kairos) das All ist, das Kraft-all, kommt das Gefühl für die Unersetzlichkeit der Augenblicke, dem Faust vor dessen sich Wagners, Prometheus nach dem Besuch des Götterhauses Nachdruck gibt.

Das ist der Sinn der Antwort des Prometheus an Jupiter. Die neue Habenheit beruht also nicht mehr auf dem Gegensatz sondern auf der Gegenwart des Göttlichen im Menschen, und all die Attribute welche die Habenheit bei Klopstock ausmachen, die Unendlichkeit, Ewigkeit, All-

werden nun dem Menschen zuteilt, und zwar dem Menschen gerade in sinnlich lebendigen, erlebnisfähigen Wesen — und dann sind jene Einheitsvorstellungen nicht mehr Maße aus Raum und Zeit, sondern ohne Raum und Zeit: das Goethische Ethabene, Unendliche, Ewige Kraft, eine Qualität — es ist umso größer, je intensiver sie wirkt, Klopstockische ist eine Quantität. Die Goethische Göttlichkeit kann den Moment, in den Punkt drängen, die Klopstockische bedarf der unlosen Ausdehnung.

In diesem Sinn durfte Goethe seine Gedichte Gelegenheitsgedichte nennen (der griechische Gott dieser Goethischen „Gelegenheit“ ist Kairos) Moment in Goethes Existenz besaß die Fügung um Mitte und Traussein für das Ganze seines Lebens, d. h. für sein jeweiliges All — und Goethe Dichter war, also erschütterter Mensch, oder nach Dantes Wort der erklang wie die Liebe hauchte, so ist in seinem kleinsten augenblicksten, gelegentlichsten Gedicht, z. B. Über allen Gipfeln, jenes All, jene kosmische Rundung und Selbstgenugsamkeit die wir vergebens suchten bei den Klopstockischen Sternengesängen. An Stelle der extensiven Art, die bloß gedacht ist und daher der Wirklichkeit nie genügen kann, die intensive, die gelebt und daher selber Wirklichkeit ist und die eine nicht von der Raumperipherie sondern von der Kraftmitte aus erfasst. Als Kraftmitte kann jede Gelegenheit, jeder Kairos, d. h. jeder wirkungsvolle Nu dienen. An einem einzelnen Fall läßt sich der ganz geschied dieser Klopstockischen und der Goethischen Fühlweise noch leicht machen: an der Deutung des Todes. Für Klopstock ist der Tod bestreit Zeichen der Kleinheit, Jammerlichkeit und Beschränktheit des Menschen, das eigentliche Domänenwort das ihn in sein Nichts schlendert, ein Gott auf Gnade und Ungnade prengt, das der unendlichen Gute Spielraum läßt zur Erlösung oder Verdammnis der unsterblichen Seele. Goethe wird der Tod der Inbegriff der Allfülle, der Ewigkeit (als nicht als Maß verstanden, als Qualität, nicht als Quantität).

Wenn aus dem innerst liebsten Cirnde
 Du ganz erschüttest alles fühlt
 Was Freud und Schmerzen jemals dir ergoßt
 Im Sturm dem Herz erschwillt,
 In Tränen sich erleichtern will und seine Glut lerne,
 Und alles klingt an dir und hebt und zittert,
 Und all die Sinne dir vergehn
 Und du dir zu vergehen scheint
 Und sinkst und alles um dich her

Versinkt in Nacht, und du in inner eigenem Gefühl
 Umfasstest eine Welt,
 Dann stirbt der Mensch.

So sehr sind selbst die scheinbar bloß ästhetischen Vorstellungen bedingt vom ganzen Weltgefühl, von der Religion des Dichters. Durch Goethe wird der Begriff des Erhabenen aus einem Quantitätsbegriff, als welchen ihn der Protestant Klopstock zu fassen hatte, in einen qualitativen verwandelt, weil er nicht mehr aus der Vorstellung Gottes, sondern aus dem Gefühl des Menschen hervorging. In dem Moment wo statt Gottes der Mensch wieder das Maß der Dinge wurde, und zwar der Mensch als sinnlicher Krattekomplex, nicht als Träger der Weltvernunft und Weltmathematik (wie für den Rationalismus) bekam die ganze sinnliche Welt, die vergänglichen, blühenden und welkenden Erscheinungen wieder Sinn und Selbstgenügsamkeit, unabhängig von der Güte und Allmacht eines Schöpfers oder der Ordnung und Weisheit eines Weltlenkens, einer Weltvernunft, welche wesentlich mathematisch gedacht ward. Die Welt ward göttlich, d.h. sinnvoll und unbedingt in sich selbst – in diesem Sinn gebrauche ich stets das Wort „göttlich“: etwas das kein höheres Prinzip über sich hat, das aus und durch sich, selbst lebt und sich selbst seinen Wert bestimmt. Ungöttlich ist alles was geschaffen, bewegt oder gewertet wird durch ein Prinzipium außerhalb seiner, sei es einen Schöpfer oder ein Gesetz.

Damit aber diese Heiligsprechung, die Vergottung der sichtbaren Welt, vor allem des menschlichen Leibs und Herzens sich vollziehen konnte, ohne welche die neue Weltlyrik, Gelegenheitslyrik nicht möglich war, mußte ein Mensch auftreten, spannkräftig genug um das All intensiv durchzulallen – nicht nur extensiv anzuschauen und zu messen sei er an seiner Vernunft wie Lessing, sei es an Gottes Größe wie Klopstock – stets und zelbst genugsam genug dies sein Allfühlen gegenüber jeder Norm zu vertreten und durchzusetzen, produktiv genug um es in unmittelbarer Bewegung oder in monumentalier Gestaltung sinnfällig, unbilldlich zu machen, als Lyriker oder als Dramatiker.

Wir haben gesehen was Goethes Titanismus für seine und die deutsche Lyrik bedeutete, und zwar die zwei Seiten seines Titanismus: 1) das Gefühl seines schöpferischen und führenden Wesens, seiner selbstgenügsamen Selbständigkeit, die allen Anmutungen fremder Macht gegenüber sich behauptet – „hast du nicht alles selbst vollendet, heilig glühend Herr!“ und 2) die Expansion dieser schöpferischen Fülle in das All, wie sie Mahoundes Gesang oder Ganymed versinnlicht. Darzwischen liegt die Verhetzung der menschlichen Augenblicke, die Vergottung des unähnlichen Freude mit al-

Menschen und Gewächsen als Schausplatz und Wirkungskreis jenes Gefühlss. Selbstbehauptung und Weltdurchdringung sind die beiden unter denen der Titanismus sich im Leben Goethes äußert; in seiner Dichtung ist Prometheus das oberste Sinnbild für die titanische Selbstbehauptung, der Gesang Mahomets für die Weltdurchdringung seiner Kraft, ermed für das Eindringen der Welt in sein Gefühl, zugleich für die Erneuerung und Vergottung seiner Erotik durch den neuen Titanismus.

Auch die Geliebte ist jetzt nicht mehr nur dies oder jenes Mädchen, sie ist immer zugleich ein vergessener Augenblick des Alle. Die Friedetiere haben allerdings diese pantheistische Erotik noch nicht — sie sind mehr galant, aber bei allen Unmittelbarkeit noch nicht kosmisch, d. h. sind nur individueller Ausdruck eines am Individuum haltenden, in ihm zusammen ausgedrückten Gefühls, die Geliebte ist nicht Sinnbild der ganzen Welt, die Liebesmomente nicht das Eingehen ins All, wie z. B. in dem „Seligkeit, Seligkeit! Eines Kusses Gefühl“ — Mit geben die Götter „den Flissum!“ oder in Pilgets Morgenlied

„Allgegenwärtige Liebe
Durchglühst mich.“

Wendlichkeit des Gefühls unterscheidet die titanische Lyrik von der lyrischen. Den Gegensatz zwischen jenem idyllisch seligen Gefühl und alldurchwühlenden Sturm und Drang hat Goethe selbst empfunden gezeigt in der Fabel von Adler und Taube.

Goethes titanische Lyrik hat denselben Ursprung wie seine titanische Dramatik, ja zwei seiner schönsten Titanen-hymnen, Prometheus und Maet, sind die Verdichtungen dramatischer Anspannungen, andere wie „Wandler“, ja selbst „Adler und Taube“, haben eine dialogische Anlage. Alle Gedichte deuten Keim ein Konflikt, nicht eine einfache Anschau- oder Empfindung ist, haben dramatische Möglichkeiten in sich — es sei Goethe dann lediglich eine Sache seines Bildungs-, nicht seines Ur-sinnes ob er sein Titanentum in lyrischer oder dramatischer Form ausführen wollte. Seine Hymnen und seine Dramen aus dieser Zeit sind nur verschiedene Zonen mit denselben Mittelpunkt.

Er verstand damals zwei großen Bezauberungen, der lyrischen durch Shakespeare und der dramatischen durch Shakespeare, und er hat ausgesprochen was ihn an beiden verführte, das heißt bei ihm innert welche Kräfte in ihm ausbilden sollten. Denn als schöpferischer Mensch hatte er keine Bilder zu bloß platonischer Bewunderung und Betrachtung, sondern solche zur Erweckung, Erziehung, Steigerung der eignen Fähigkeiten. Shakespeare war ihm das dichterische Vorbild der Weltbewältigung. Ein-

dar das Vorbild der Selbstbewältigung, oder künstlerisch gesprochen, der plastischen beherrschten Selbstdarstellung, der dichterischen Handlung auch des stürmischsten Affekts. In einem programmatischen Brief, nicht zufällig an Herder, einer deutlichen Absage an den Rationalismus fragt er an Pindar ähnlich seinen Dank ab wie in der Shakespearerede an Shakespeare. „Seit ich die Kraft der Worte *σύνθετος* und *απόδικος* fühle, ist mir in mir selbst eine neue Welt aufgegangen. Armer Mensch an dem der Kopf Alles ist! Ich wohne jetzt im Pindar... Wenn er die Pfeile ein übrin andern nach dem Wolkenziel schießt steh ich freilich noch da und gatte, doch fühl ich indeß, was Horaz aussprechen konnte... und was tätiger an mir ist lebt auf da ich Adel fühle und Zweck kenne.“

Pindar ist ihm der Lehrer und Vertreter des lebendigen aus angeborener großer Natur und vollem Herzen strömenden dichterischen Wissens, im Gegensatz zu dem verstandesmäßig erkämpelten und buchstatisch erlernten Wissen: der durch Naturkraft Eingeweihte gegenüber den gelähmten Schwatzern, der Adler gegenüber den Elstern (um Pindars eigne Zeichen zu gebrauchen) Pindar ist ihm der ursprüngliche Seher, wie Shakespeare der ursprüngliche Schöpfer, zugleich aber ehrt er ihn wegen seiner „Meisterschaft“ — wegen der Sprachgewalt an sich, der Beherrschung des dichterischen Mittels. Dies konnte er freilich an Pindar noch besser studieren als bei Shakespeare, bei welchem die Virtuosität des Handwerks fast verschwunden hinter der Kolossalität der bewältigten Welt. Shakespeare war gut hinter dem Kosmos verborgen den er erschuf... Pindar ist als Meister vor allem auch Person und übt seine Meisterschaft als solche faßlich aus, man sieht das am dichterischen Werk, ja in der Werkstatt — nicht nur sein Gesetzgeber, sondern das Leisten: „Wenn du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zugeln baumen, du ihre Kräfte lenfst, den austretenden herbey, den aufbäumenden hinabjettest und jagtest, lebst und wendest, peitschest, hältst, und wieder aufjagst bis alle erledikten Kusse in einem Takt ans Ziel tragen. Das ist Meisterschaft, das gesetz, das Gesetzstat.“

Hier geht dem stürmischen Jungling das Geheimnis auf, was es heißt Herr seiner selbst zu sein, seine Kräfte zusammenzuhalten, nicht nur „Adel zu fühlen“ sondern auch „Zweck zu kennen“, seine eignen Kräfte anzuzeigen, zu bemeistern, nicht voreilig sich hinzugeben und zu zerstreuen durch die Verz späßigkeit der Erregungen und allzeitige Wachheit — „Meisterschaft“ nannte sie Herder, „spechtische“ kam sie Civette selber vor. „Wenn ich nun selber nur dreingeguckt habe, nirgends zugegriffen, Übungsstellen, packen sie das Wesen jeder Meisterschaft... ich finde daß jeder Künstler so lang seine Hände nicht plastisch arbeiten möchte ist.“ Das lehrte ihn ins Spezielle.

z allem Pindar: die Plastizierung der Sprachbewegung selbst, das Fest in der bewegten Gefühl und Gedanken ins bezeichnende, unentzinnbare Wort.

Die Größe des Inhalts und Meisterschaft der Technik, beides durfte er trauen und sowohl Shakespeare als Pindar nachahmen; aber freilich, er die Meisterschaft nicht verlieren, wenn er plastisch arbeiten, drein zu wollte in Pindarischer Manier, so mußte er den Kreis nicht über- den den er mit seiner Wirksamkeit erfüllen konnte, d. h. den seine sich anverwandeln konnte. Er fühlte wohl selbst daß zwar kein schönes Gefühl vom zartesten Liebesschauer bis zum prometheischen vom geselligen Spiel bis zum kosmischen Wirbel ihm fremd und risch sprod blieb: daß aber die sachliche Welt, die Geschichte und Natur so groß zu packen und so mächtig umzuschmelzen und sich an- wandeln wie Shakespeare ihm nicht gegeben war. Es war etwas an seine große Seele und sein großes Gefühl der Welt lyrisch pindarisch sprechen, etwas andres: die Welt selbst, nicht also sein Erlebnis der in Gestalten symbolisch hinzustellen, wie es Shakespeare getan. Es das andres: Riese sein, sich als Riese zeigen, etwas andres: Riesen zu . . . die vorhandene Welt auf überlebensgroße Weise zu verkünden lassen oder sie um überlebensgroße Geschöpfe vernichten . . . bis zu den reichen oder Steine erschaffen. Beides hat der junge Goethe ver- mit Pindar gewetteifert an lyrischer Größe der Gesinnung und Meisterschaft, die auch die kühnsten Flüge der Seele wagt, und mit Shake- an dramatischer Größe der Menschengestaltung, mit Pindar an- ter, mit Shakespeare an extremer Rieugkeit. Cäsar, Prometheus, met, Sokrates, als gegenwärtige Geschöpfe hinzustellen - welch ein ist!

Ist kein Zufall daß diese Pläne entweder in pindarische Lyriken um- en, oder nicht zur Aufführung gelangten. Nur lebensgroße, nicht bensgroße Gestalten konnten auf die Dauer die Zentren seiner dia- chen Konfession bleiben, während die überlebensgroßen zu lyrischen in seines überlebensgroßen Gefühls eingeschränkt wurden. Denn es Goethe an einer ebenbürtig großen Welt in welche er seine Kolosse konnte. Von jenen Titanenkonzeptionen sind nur Götz von Ber- gen und Faust damals dramatisch ausgereift, die beiden einzigen Fi- aus einer Goethe durch und durch vertrauten Welt, auf der farbig- eutschen Zeit, mit Goethes Zeit noch verbunden durch eine vaterlan- Tracht, ja noch in demselben geschichtlichen Rahmen lebend wi- er im Heiligen Römischen Reich. Goethe konnte wohl im ersten Li-

tanenstolz und feuer sich zutrauen solche gesteigerte Formen seiner wie Mahomet, Prometheus, Cäsar, Sokrates dramatisch auszutulpen, während der Arbeit schwand ihm die Liebe zu den im Drama unentbehrlichen Details, zum Raum, zur Luft, um die Riesenbilder nicht nur in sie sondern mit ihrer objektiven Welt, in ihrer Weltwirkung und Gegenwart so plastisch herauszutreiben wie er wollte. Denn mit vagem Umriss konnte sich der Verfasser jenes Briefs an Herder nicht begnügen — anschaulich dreinpacken wollte er. Die Umrisse solcher großen Existenzen entsprachen wohl seinem eignen Bestreben, aber ihre „Welt“, ihre Bedingungen waren ihm zu fremd, als daß er sich schöpferisch liebevoll in sie hätte einfassen können. Was ging ihn römisches oder athenisches Milieu an? Woran habe er die dramatische Wiedergeburt des Sulla, Pompejus, Brutus schaffen wollen? Er war kein Phantast, kein Renoirist der Einbildungskraft wie Bürner oder Grubbe. Eine Größe für die er nicht mit seinem eignen Maß erachten konnte zu ersinnen bloß um der Dimension willen war nicht seine Sache. Ein Problem-dichter war er auch nicht, den der Kampf der „Patrioten“ interessiert und der Titanen um des Titanischen willen konstruiert hätte, wie Hebbel — und am allerwenigsten war er Historiendichter, seine wissenschaftliche Begeisterung für geschichtliche Größe in dramatischer Form austoben mußte, wie die Römer- und Staaten-dramatik der Nachfolge Schillers. Was ihn nicht vom Hellenen her bestimmt dichtete er nicht, und nur um die Gewalt und Fülle der Gieichte zu bannen, ergab er jene titanischen Bilder. Sobald sie sich mit seinem Freibere nicht mehr ungezwungen decken wollten, ließ er sie liegen. Nur den Mythos, übergeschichtlich religiöse Sinnbild des Prometheus konnte er brauchen nicht als einen geschichtlich bekannten Titanen sondern als den selbstigen Schöpfer schlechthin, und nur insofern es sich mit dieser Gieichte ein Zug deckte .. nicht als allseitiges, von Goethes eignet Person unabhängiges Wesen, wie Shakespeares Helden, sondern nur soweit Gieethe ihm hinzufüllen konnte.

Prometheus und Mahomet sind nur hellenische oder orientalische Traum für Goethes gehobnes Ich, wie er sich später Hafis oder Hafeis nennen sollte. Sich in Goethes Prometheus und Mahomet vollzieht ist die heimliche Neugeburt ewiger Mythen, nicht die dramatische Evokation vergangener Zeiten.

Anders ist es mit dem Götz von Berlichingen und dem Faust. Bei beiden reichte Goethes inneres und äußeres Wissen, Urteilshaus und Bildungserlebnis weit genug um die Ansprüche des Stofflichen zu erfüllen, ganze Sachliche mit seiner Person zu durchziehen. Beide Entwürfe gehörten gleichfalls ursprünglich in den Kreis seiner titanischen Gieiect-dramatik u.

mit dem ganzen Getümmel jener Riesenschatten in Goethes Seele herquollen. Und zwar gerade der Götz und der Faust entstammen inß der Genieplan-gruppe nochmals einem gemeinsamen Keim, der sie den andren Plänen abhebt. Beide sind empfangen nicht nur aus dem Menschen, auch aus dem vaterländischen Pathos und beide werden ferner speist aus der neben dem Titanentum wichtigsten Straßburger Spannung Goethes, dem Gefühl seiner tragischen Liebesschuld gegen Friede. Dieses Erlebnis hat ihm, außer andrem, die ganze Tragik der Schuld geschlossen, wie sein Titanentum die Tragik der Kraft, und von diesem aus hat er den zentralen Gedanken des Christentums ergriffen, den Gedanken der Erlösung, wie er vom Titanentum aus den zentral-heiden Gedanken ergibt: den der Vergottung. Der Faust ist auch durch Verbindung dieser beiden größten menschlichen Heilsgedanken, als Symbol der Erlösung durch Vergottung, das tiefstmögste Gedicht der Welt. Beide Weltkreise hat Goethe, durch Erlebnis eingeweiht, in Straßburg zu durchdringen begonnen. Davon noch in andrem Zusammen-

Götz und Faust haben gemeinsam den titanischen, den patriotischen, den Edgethülv-keim. Im Götz hat der letztere nur als Epivode in dem Weiß-Andtama, im Faust als wesentlicher Bestandteil in der Gretchentragodie entfaltet. Im Götz wie im Faust hat sich, anders als in Prometheus und Caesar Sokrates, von Anfang an das Pathos des stolzen Einzelnen entzankt oder wenigstens geträgt mit der athetisch vaterländischen oder heiligen, sagen wir „Helddeutschen“ Freude am individuellen deutschen Kultur, am biederem, keitigen, manhaftesten Wesen der Lutherzeit, wie sie sich vom geleckten Rokoko sich abhob; diese Epoche war noch immer die primitivste Blutzeit dessen was man damals als eigentümlich deutsch ansah. Sie war zugleich die letzte Epoche deutscher Geschichte die noch genug genug war um athetisch fern, d. h. poetisch zu wirken und nah genug um alle gegenwärtigen Verhältnisse des Heiligen Romischen Reichs zu bestimmen, um nicht antiquarisch zu sein... dem Hiltarbeitet am Reichskammergericht in Wetzlar traten nach allenhalben ihre lebendigen staubigen Spuren entgegen. Diese Zeit konnte Goethe zugleich als es sehen und verklärt überschauen, wie sie ihm in Luthers Bibel, in Sachsens Vetus, in Götzens Selbstbiographie entgegenkamte, und konnte er, dem historisch antiquarisches Interesse, Freude am Gewissen als an Gewesnem abging, sie mit eignem Fleisch und Blut als verlobt erleben.

So dann haben Götz und Faust, empfangen aus dem gleichen Bildung-

samen, sich nach ganz entgegengesetzten Seiten weiter entwickelt. Im Großen gewann jene ästhetisch patriotische Tendenz während der Arbeit immer mehr Raum und Fülle und überdeckte, ja überwucherte den allerersten Ursprung des Stücks in Goethes Geist. Wir wissen daß Goethe das Werk selbst zurückführte auf sein Interesse an der Gestalt des starken ethischen Selbsthelfers in anarchischer Zeit: also Gienie-tragik des starken Einzelnen. Nun aber ward die sinnliche Schilderung der kräftig deutischen Vorzeit, der volkstümlichen Treibens und Waltens so Selbstzweck, daß dagegen der Kuckuck fast in den Hintergrund trat, zum mindesten aber nicht mehr sein Kampf gegen die Zeit das Interesse beherrschte, sondern die Zeit selbst in ihren farbigen und plastischen Erscheinungen. Kurz: das Bildungserlebnis Goethes hat über sein Urerlebnis die Oberhand gewonnen, es abgelängt und bis zur Verkümmерung modifiziert. Goethes Urerlebnis war der Konflikt des starken Ich mit dem Ganzen seiner Umwelt. abbiegende Bildungs erlebnisse waren die Herderische Lehre vom Volkstum als dichtesten sozialen und Gegenstand, sowie Shakespeares Königsdrämen, eine heimatliche Tragödie in dramatischer Form. Goethe wollte mit seinem Götz etwas Ähnliches für Deutschland leisten, indem er Rittertum und Feinde, Kaiser und Städte, Bauern und Zigeuner um seinen Helden herum gruppierte oder zusammen ließ. Was Hintergrund sein sollte, Bauernkrieg, Faustrecht, Kettenzugschob er dicht und hell in den Vordergrund, aus einer Herderischen Freude am Unmittelbaren, Sinnlich-Individuellen, Bewegten an sich, wodurch auch eine bewußter Nachahmung der Shakespearischen Kuckucks mit diesen kleinen Drohen und adligen Ungestüm, und vielleicht noch unter dem atavistisch-schwarzen Eindruck der Straßburger und Wetzlarer Stadttortürme, Städte, Erker, Münster und Burgen. So aber ward, durch selbständige Herausarbeitung des Milieus (welches nicht wie bei Shakespeare durch den Helden als dessen Ausstrahlung gegeben ist, sondern in das er eigene gestellt wird, manchmal fast requisitenmäßig) der Held aus einem Bekämpfer und Opfer dieses Milieus, wie er ursprünglich gedacht und angelegt war, zu einem Teil, zu einem Charakteristikum des Milieus unterzutreten. Nebst an dem Bild des Ritters mit der eisernen Faust verdankt schließlich das Stück seinen Zauber und Sieg diesem lebendigen Drum und Dran, denn hinter Raum deutscher Vorzeit — wie denn auch für die Ritter- und Kaufmannsstadt, die sich als literarische Folge dieses Zaubers in Deutschland etablierte, das Milieu und nicht der Held die Hauptverantwortung zu tragen hat. Aber eben fast alle andren Werke Goethes uns anziehen durch das was darin von einem Urerlebnis gebannt ist, durch seine Offenbarung des unsig Goetheschen Menschlichkeit, bleibt der Götz im besten Sinn episch-dramatisches Zeigtge-

und behält seinen Wert nicht als Bekenntnis Goethes, sondern als lege Wiedergabe von Dingen die nicht primär Goethisch sind oder wens nur in dieser Epoche des Herderschen Einflusses, da er die Blätter Deutscher Art und Kunst mit herausgab, ihm nah und verwandt sind. In was Goethe an eignen Bekenntnissen noch in dies Stück hineinge-setzt hat, das Gericht über sich selbst wegen seiner Untreue gegen Friederike, in der Gestalt Weißlingens, ist zu schief und nicht tief genug in das Herz des Milieus eingetragen, als daß man nicht die Nahte bemerkten sollte. Da die Liebesleidenschaft der Adelheid, Franz und Weißlingen ist das Beste in dem wundervollen Werk, besonders der Adelheid merkt man es, ob sie ihren Ursprung nicht in Goethes Herzen hat — aber auch nicht in einem völlig verinnerlichten patriotisch ästhetischen Interesse: sie principiert und durchgeführt nur unter der Suggestion eines verführten Vorbildes, sie stammt von Cleopatra, der dämonischen politisch sinn-Buhlerin.

Lebendigkeit dieses Werks vor der bisherigen deutschen Dramatik, der Lessings, gerade der Lessings, ist eben das was Goethe später als Mangel daran empfand (was ihn zu wiederholter Umarbeit veranlaßte, daß er die ursprüngliche Fische dadurch hatte erhöhen können, einer gewissen Stattung im einzelnen) positiv gesprochen: die selbst-lige Macht aller, auch der geringfügigsten Details, negativ gesprochen: Mangel an bewußter Komposition und Motivierung. In Lessings Komödien sind die einzelnen Szenen unter einem gemeinschaftlichen Begriff zusammengehalten, unter einem Grundidee, nach einem Zweck, eingespannt abgewogen nur auf ihre Beziehung zu dem Zweck hin, ohne einen endigen Wert, mit Wegweisen zu dem Ziel des Dichters: denn sie wie Goethe es unwillig ausdrückt, was er ja übrigens merkwürdiger- auch seinem Gott selbst vorwerfen wollte, nur „gedacht“. Wenn sie auch seinem ersten Entwurf dies vorwarf, so möchte er entweder sagen daß ihn mehr noch das artistisch patriotische Interesse bei dem Werk geleitet habe, also eine bewußte Absicht, als ein unüberwindlicher Impuls, wie bei seinem Prometheus oder Mahomet. Wahrscheinlich darfen wir jene Äußerung nur relativ deuten: daß ihm das Niederrückende noch viel zu blau, unplastisch, undurchblutet vorkam im Vergleich zu dem heißen und brennenden Willen, nur ja in jedem Wort atmen-schönen, sunnlichen Gegenwart, Farbe, Umriß, Aktion zu geben, in jede so heilige Szene möglichst viel sittige Ausdrückung, dichte Fülle bringen. Und das gibt dem Stück seinen hohen Rang, seinen Mangel an fekalem bei Sterzing, wenn man es misst an Werken solche aus einem

einzigsten Mittelpunkte heraus, und immer beherrschte, getrancbt und gelebt von diesem Mittelpunkt, die Entfaltung einer Leidenschaft oder eines Schicksals darstellen, welche Weltkugeln sind wie Shakespearische Dramen oder planmäßig gezimmerte Gebäude wie Lessings. Der Gott beanspruchte, der die schöpferische Zentralität und Abrundung wie Shakespeare, noch rationelle wie Lessing. Goethe selbst las freilich Shakespeare damals als Meister dem es nur darauf ankam an jedem Punkt seiner Dramen möglichst viel Leben zu haben, ohne Rücksicht auf die Ökonomie und Symbolik des Ganzen.

Jedenfalls seine spätere Forderung, daß im Drama jede Einzelzene sich selbstgenugsam sein müsse und zugleich symbolisch das Ganze repräsentieren, erfüllte er damals nur teilweise. Bei Lessing sah er daß die einzige Szene nur etwas bedeute durch die Beziehung auf die dahinterliegende Idee des Ganzen, ja die Handlung selbst hatte keinen unmittelbaren Eigenwert, sie war nur Hinweis auf eine dahinterliegende Lehre, die ihn von Goethe ab als nur „gedacht“. „Emilia Galotti ist auch nur gedacht, es nicht einmal Zufall oder Kaprice spinnen irgend deim Mit halbwieg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Szene, von jedem Motiv zu finden. Drum bin ich dem Stück nicht gut.“ Bei Shakespeare sah er, daß jede Szene ein rundes lebensvolles Ganze für sich sei – das ergibt ihn. Aber sah nicht oder wollte nicht sehen daß jede Szene Shakespeares die Blüte eines Gewächses sei, die zwar in sich das Ganze des Gewächses repräsentiere, aber doch ohne dies Ganze gar nicht denkbar sei. Er konnte Shakespeares Werke vergleichen mit einem Rosenstrauch, wovon jede einzelne Rose für sich ein symbolisches Ganze ausmacht, und doch nicht denkt er ist ohne den Stock worauf sie gewachsen ist. Aber er sah Shakespeares Bilder nicht als Rosenstrauch woran die einzelnen Stenen gewachsen zu sondern als Rosenstrauß, wo sie zusammengebunden sind, dichter und kompletter scheinbar als sie am Stock wachsen.

So wie der junge Goethe den Shakespeare sah, größtenteils überzeugt von der Suggestion der Wielandischen lästlichen und dezentralisierenden Übersetzung, suchte er ihn auf seine Weise zu erreichen nicht durch Nachahmung der Shakespearischen Ergebnisse, sondern durch Nachahmung vermeintlich Shakespearischen Verfahrens, indem er die Fülle von einzelnen Bildern die ihn entzückte oder drängte durcheinander zusammensetzte. Jede Szene, jede Gestalt, ja jede Replik in seinem Gott ist Selbstzweck und er fängt ihre Farbe und Schwere nur durch sich selbst, nicht durch kompositionelle Werte und Zwecke. Wie in seiner Lyrik war nicht mehr der hinterstehende Gedanke, die verhüllte oder angestrichene Lehre, sond-

innlich runde Gegenwart des ausgesprochenen Worts, der hingestellten
Schauung), der bewegten Figur selbst der Sinn und der Wert auf den es
am. Diese lockere Aufteilung an sich lebensvoller Bilder entzückte die
jüngere Generation, und sie war versucht die Lebenstüle gerade auf die
Lockierung zurückzuführen, die Lockerung selbst für das Zeichen der
Selbständigkeit zu halten, während doch erst durch die Lebenstüle die Lok-
erung nachträglich legitimiert ward: denn die freie Form des Götz war
eine Lebensnotwendigkeit, sondern die Folge einer Doktrin und eines
erstandenen Vorbildes.

Um mit diese Selbständigkeit der einzelnen Szenen berechtigt sei, war al-
lerdings eine kraftige Anschauung der mannigfaltigsten Zustände nötig, eine
versagende Sicherheit der sprachlichen Plastik, kurz eine pralle Fülle
Welt, welche als Ersatz dienen konnte für Plan, Vernunft und architek-
tisches Kunstgefüge. Denn auch hier konnte die Natur nur durch ihre
Aktion, nicht durch eine pure Negation sich durchsetzen gegenüber den
Zuständen der Vernunft. Die übrigen Stürme und Dranger, welche mit
Götz sich bestätigt und durch dessen Erfolg ermächtigt fühlten, ver-
einigten daß nicht die Abwesenheit der Vernunftbindungen, die Verach-
terung der strengen Gesetzmäßigkeit, der Komposition und der Regeln diese
Welt hervorbrachte, sondern die Anwesenheit einer seelischen Trag-
und Spannkraft welche in jedem Moment gegenwärtig war und in-
dessen eine vernunftsmäßige Konzentration entbehren konnte. Man
sollte soviel von Königen und Bauern, Rittern und Zigeunern, Frauen und
Männern wissen, so mitleben in den menschlichen Ständen und Kräften, so
daß er aus allen Zuständen und Ereignungen hervortreten kann, so
daß die Wechselwirkung zwischen menschlichem Wesen und gesellschaftlichem
Leben durchdringen habe, um an jedem Punkt seiner Aussprache so warm
zu führen, so dringlich und gegenwärtig zu sein, daß keiner fragen
wollen darf, was will er damit sagen, was wird nun kommen, was
ist sich daraus? sondern daß der Zuschauer in jedem Moment gehüllt
seien, eingetaucht ist in den heitigen Frisch und Hauch der in Aktion sicht-
bare Sprache. Das ist im Götz geleistet wie noch nie vorher in deutscher
Dramatik. Denn Leidungs-Kunst war es, durch Führung und Gliederung
die Spannung wachzuhalten und die Blicke oder vielleicht Gedanken des
Zuschauers weiter zu ziehen zu einer gedanklichen Mitte oder zu einem
Punkt, zu einem Zweck hin, und die logisch dialektische Bewegung und
Entwicklung war der dramatische Genuss. Mit Goethe trat eine neue, d. h. in
Deutschland neue Art dramatischen Zaubers ein, der nicht mehr auf dem
gewöhnlichen Gedanken, sondern auf den erregten, von den Sinnen her erreg-

ten Gemütskräften beruhte. Anschauung, Farbe, Fülle, innliche Atmosphäre, sprachliche Frische und Süße, Stimmung, all das was hertotale in Mittel gegolten hatte und deshalb entweder verfehlt oder unterdrückt worden war, wirkt jetzt als dramatischer Selbstzweck. Auch hier eine Herabsetzung des Augenblicks, das Momentane, das Lokal, das Konkrete, die Stimmung, das Individuelle (von Lessing als Mittel zum Zweck) benutzt, von den Rationalisten als regelwidrig abgelehnt, jetzt in einem Menschen so hettisch geworden, daß es sich als selbständige Macht neben der Vernunft und jedem Gerecht gebraucht durfte. Und dem neuen Urerlebnis das sich hier mit raschem Eintritt rechnet, Maßstab und Maßreich zugleich schuf und sicherte war zugleich das Bildungserlebnis, dem es sich durchdrungen hatte legitimiert, das heißt mit der neuen geistigen Persönlichkeit war zugleich ein neues Vorbild und ein neuer Stoff für die deutsche Dichtung erobert und gültig gemacht. Freies Leben, die produktive Leistung, nicht durch Theorie können ethische Ideale zeigen sich erweisen, und ehe nicht der Gott da war, konnten alle Macken und Seherworte Herders nicht Frucht bringen, sondern nur den Helden.

Diese Legitimierung und Verherrlichung des neuen Bildungs- und Erziehungsmodells in der Welt durch eine schöpferische Persönlichkeit ist das historische Werk von Goethes Götz. Ein Drama das unter Shakespeare fast auf die Natur und Geschichte als beseelte dichterische Gegenwart wechselt, aber als frei, wach, unwiderstehlich, hatte es bis dahin nicht gegeben. Wenn Ida und Minna von Barnhelm war eine einzelne Handlung, ein knapper und dringender Ausschnitt aus der Gegenwart, und nicht die Menschheit der Friderizianischen Zeit, sondern menschliche Gemüthe und Haltung künstlerisch zu entwickeln war ihr Zweck. Die Lebendigkeit verlangte dies Stück weniger der dichterischen Fülle, als dessen „energetische Logik“ und der intellektuellen Schnelligkeit seines Verfassers, die im Götz zum erstenmal sich verwirklichte, als die neue deutsche Form der Herderischen Lehren von der Dichtung als individuellem Ausdruck, individuell, lokal, national bedingter Kräfte, war gerade „Atmosphäre des Volkstums. Wenn Herder selbst auch mit dieser Verwirklichung zufrieden nicht ganz zufrieden war, weil er im dramatischen Fass des Götz die Nachahmung des Shakespeare spürte (also an Stelle eignete), die Überwältigung durch eine fremde) so entzog er sich doch noch den Zauber den die Wiedergeburt des deutschen Künstlerstaates aufzubüte. Angelegt als das Drama eines starken Individualen trat Götz schließlich hervor als das Drama einer Zeit, einer Weltatmosphäre. Nicht gegen den Kampf des Helden mit einer Welt wird dem Dichter allerzeit gespielt,

Helden mit einer Welt. Die große Leistung des Götz und sein geistlicher Welt gehört wesentlich der Bildung an, die darin von einer jünglichen Kraft wiederbelebt wurde.

Ein seltsames Schicksal waltete über den dramatischen Konzeptionen in Goethe sein titanisches Erlebnis darstellen wollte; es schien als keine einzige zur völligen Reife kommen, sondern vorher abgebrochen und tot oder verstummt werden. Der Cäsar und der Sokrates kamen zum Austrag, weil der Weltstoff dessen Goethe zur dramatischen Auslösung dieser Pläne bedurfte, die römische und die athenische Helden, die kulturhistorische Form unter der der ihr Heldentum sich abgespielt ihm nicht gemäß war. Mahomet und Prometheus gerannen zu Hymnen und Oden, weil hier von vornherein das mythische Übermaß eine dramatische Ausbreitung verbot: der Strahl der steil in die Höhe getrieben konnte nicht zugleich dramatisch verästelt und verbreitet werden. Im endlich war zu dem titanischen Mittelpunkt eine entsprechende Welt gefunden, zu deren Darstellung Goethe den dichterischen Froskraft seines Erlebnisses mitbringen konnte, und da ward dies Bildungs-Erleben über das Erlebnis, die Welt über den Helden, die Atmosphäre über die Gestalt.

JUST

IN war noch ein Sinnbild seines titanischen Erlebnisses übrig: der Faust; von allen das gemätest, d. h. dasjenige was sich von vornherein am meisten mit seinem eignen Seele, seiner Lage, seinem Bestreben, seinen Gefühlen und Zuständen decken konnte. Um aus Faust herauszukommen, um sich in Faust hineinzubilden, bedurfte er weniger Umdeutung und Umbiegung als bei irgendeinem andten Symbol seines Titanentums: war nicht ein mythischer Halbgott wie Prometheus, nicht ein orientalischer Religionstifter wie Mahomet, nicht ein athenischer Lehrer wie Sokrates, nicht ein römischer Imperator wie Cäsar, nicht ein Haudegen wie Teufel lautere Kultusformen die Goethe an sich mitfüllte, mit denen eine Lebensführung und Errichtung nicht deckte: nur seine gewaltige symbolischen Schenk und dichterische Sympathie schmolz das Freunde der Guten in Goethesem um, oder zog das Goethesche für sich daran. Wieviel mehr von vornherein in ihm Angelegtes fand er in dem erschöpften Zauberer und Gelehrten des Faustbuches! Ein Mann durchaus seines Standes, Gelehrter, von unruhigem Trieb besessen die Geheimnisse der Welt zu erforschen, von leidenschaftlicher Schweife und Expansion, etwa derselben sozialen Lage und Gesinnung angehörig wie Goethe selbst.

the und geschichtlich doch auch noch einbezogen in dieselbe Zeit und Welt, atmosphäre wie der Götz, deren Vorteile für Goethe wir schon kennen — nah genug um noch für Goethische Sinne und Gedanken verständlich, nach fühlbare Gegenwart zu sein, fern genug um mythisch, verklärt und überschaubar stilisiert zu sein. Eben diese Zeit, die ihn als Bildungsstoff ansprach, war ja die Ursache, daß der Götz wirklich zu dramatischer Ausgestaltung gelangt ist, anders als die bloß mythischen oder antiken Dramenpläne, und auch daß es ein Milieudrama wurde statt eines Herzenndramas — eben weil diese Zeit selbst für Goethe lebendiger ward als der Kitter. Also der Fauststoff brachte zunächst einmal die Goethe zu geniale, erlebbare, und wache Zeit und Welt, und doch war der Held selbst nicht so sehr wie beim Götz in Gefahr von dem Milieu überwuchert zu werden. Denn wie viel näher war ein dämonischer Froschet und Magier, denn Gaunerischen Sucher und Geisterbanner Goethe als ein Handegen des Faustzeit? Wie spontaner konnte er in diesen sich fullen! Was sie mehr füllten füllten aus Goethes Herzen zu Paracelsischen Naturen als zu Goethes heiligen gischen!

Es kam noch dazu daß die Umbildung des Schwarzenkittens nicht teljazzlatans aus dem Faustbuch, der allerdings nicht so ohne weiteres als eine Goethische Natur angesprochen werden kann, die Umfunktionierung des alten Volksbuch-Faust in einen dämonischen und tiefen Menschen zuläßt, vorbereitet war durch Marlowe, dessen Faustdrama bis in die Kuppelsgrotte hinaus ein für Fausts Veredelung nach dem Titannenhatten hier bedeutsam war, und durch Lessings Fragment. Man darf das nicht unterschätzen: die Verschmelzungen des Titanischen einerseits und des Erlösungsbefreiung, Erlösungsverdignen anderseits, wie sie durch Marlowe und Lessing Neapel und der Faustgestalt verknüpft wurden, mögen sehr viel dazu beigetragen haben diejenigen Elemente zu verdecken die am Faustbuch, wie es der Kulturstoff des Volksbuchs bot, für Goethe schlechthin fremd und absonderlich sein mußten, das Gaunerische, Marktstreitende und Kaltblütige. Und dann diese Gestalt schon schmackhalter, menschlicher, kurz Goethes Herz erscheinen zu lassen, geeigneter ein Sinnbild seiner eigenen Mission zu werden. Er brauchte hier, dank Marlowe und Lessing, nicht mehr einzelfigurale Kraft an die wertende Umdeutung und inneliche Appreturierung des Fausts — eine unerlässliche Vorarbeit der eigentlich dichterischen Gestaltung — zu wenden: er bekam das Symbol als solches schon Goethisches angebotenes. Vielleicht bei Prometheus war ihm die Umdeutung auf den neuen Goethe-Genius schon vorgetan seit Shaftesbury, ja die Prometheus-gestalt selbst brachte schon aus dem Altertum Goethe-gehalt bildhaft mit (siehe Seite 10).

faust weit weniger in Gefahr als Held erdrückt oder in den Schatten
fällt zu werden durch das Milieu, wie der Götz, bei dem von vornherein
seit, das Bildungserlebnis, eine größere Gewalt hatte, da sich das Ur-
nis auf ein schwächeres, d. h. Goethe anstrengenderes, unbereiteteres
Symbol gestützt hatte. Vor den mythischen Symbolen von Goethes Titanen-
heit hatte die Faustgestalt nicht nur die größere Goethehaftigkeit, d. h.
Symbolnähe voraus, sondern auch die gemäße, erlebbare Umwelt. Und
dem Götz die größere Symbolnähe der Zentralgestalt, so daß er davor
stet blieb zugunsten des Milieus zu verkümmern. So kam es daß der
Faust am innigsten und treuesten von Goethe gehegt wurde.

Der nicht nur der Titanismus an sich war mit dem Faustsymbol auszu-
füllen: nicht nur das Gefühl des Schöpferiums wie im Prometheus, das
Gefühl des Widerstands gegen die Welt wie in Cäsar und Götz, sondern
der Grundtrieb der mit dem Titanismus verwandt, aber nicht notwendig
(haupt) noch tiefer, grundiger in Goethes Gesamtcharakter wutzte, näm-
lich die Unersättlichkeit nach Leben, nach Allheit — nicht nur die Fülle,
nur die Selbständigkeit und Stärke des Lebens das sich auswirken will,
oder Zeichen dieses Lebenshungrers, der nicht nur die negative Seite
des schöpferischen titanischen Expansionstriebes ist sondern eine eigne
Aktion des Goethischen Lebens, ist zunächst das Leiden an der Existenz
selbst, nicht nur an bestimmten zeitlichen Formen der Existenz: das
präzessende Gefühl des Ungemügens welches hervorgeht aus dem Wider-
satz zwischen der räumlichen und zeitlichen Beschränktheit unserer individuellen
Lebenstypen mit dem unendlichen Lebengehalt der Welt ... die
Möglichkeit sein Ich als Form zum All zu erweitern. Das ist eine ganz
eigentümliche Tragik mit des bildnerisch angelegten Menschen, d. h. des Men-
schen zu dessen Grundwillen es gehört sich zu formen, als Form sein Le-
ben zu führen; erst wenn der Grundtrieb zur gestalteten Selbstheit im glei-
chen Menschen mit dem Grundtrieb zur Allheit zusammentrifft, entsteht
eigentlich faustische Tragik wie sie Goethe in die Verse geprägt hat

Ich Ebenbild der Gottheit!

Und nicht einmal Dir!

Wenn der bloße Mystiker wird ohne tragischen Konflikt seine beschränkte
Lebenswelt aufgeben, um in das All oder in die Gottheit einzugehn. Der bloße
Künstler wird ohne tragischen Konflikt auf das Universum verzichten, um
an der Nachbildung ihrer Formen zu erbauen und zu bestätigen. Jener
hat keine Form, dieser keine Allheit.

Goethe aber war gleich mächtig der eine Trieb sein Ich zum All zu
erweitern, also sein geformtes bestimmtes beschränktes Ich einzusinken

in das grenzenlose Leben selbst, und der andre (siehe oben) erstaunlich einleiderbringliche zu behaupten und festzuhalten als aus einer so getroffenen wiederbringlichen gegenüber dem All. Beide Goethes scheinen sich auch immer das Gleichgewicht bald gewonnen, der mystische Willens gen. des Alltaufungsträg, die Schmiede nach dem Erreichen der Lust, selbst der Verzicht auf Form, d. h. auf Individualität, die Macht des Kreativen. Bald reiht bildnerische Freiheit, der Künstlerische bestrebt sich zu gestalten, identisch mit dem Formungswollen, der versuchte auf das Ausweichen in Gunsten des individuellen Ich. Ausgeprägte Willens ausdrückt die Selbstabgabe, Selbstaufgabe ist z. B. das Gedicht *Kann es mich freuen, ein Fan* des Willens zur Selbstaufgabe, nicht der Selbstabgabe selbst. (Goethe möchte wollen oder nicht – andere als Freiheit und Gewalt kann es nicht außen – und selbst wenn der Inhalt seines Freiheitswillens war ihre Form, ihr Werden doch immer jenseitlich von Gewalt und Fried, *Wandern Nachtid* und jede *Weltentwölkung*.)

Könnt ich doch ausgeschafft einmal

Von dir a Ewiges werden

Ach diese lange Tiefe sag!

Wie dauert sie auf Erden!

solche Gedichte zeigen daß die Mystik (d. h. Freiheit der Freiung nach selbsttem Eingehen ins Unbedingte) weiss nicht wie Freiheit zu den Wünschen ihm von seinem schweren Bedürfnis. Es kommt zu einer Verzerrung, Fehlung verteilen sollte. Ausgesetzte Freiung kann auf Form und Freiheit nicht auf Allheit, wohl auch ermatteter Selbstabgabe, aus, und die unglaublichen äußern Gelegenheitsverze und Stärke werden. So wie die Freiheit wie Stella – wo aus seinem frischen Frühstück gefallen der Form der individuellen Festhalten, Beobachten, Langsamen für die Freiung eine Sicherheit entprang.

Goethe der Mystiker und Goethe der Freiheit unterstreichen die Gelegenheitsdichter und Freude zwar immer gesetzter, aber auch augenblickliche Goethe- und Freude machen sehr komisch, so wie Stella hinauf – der momentane Goethe der sich als holden und liebend aufzuhaupten will hat sich ein Prometheus ein gesetzesloses Feuer zum gesetzlosen momentane Goethe der im All aufgehoben will sein. Aus einer Reihe Gedichte verunbüldeten Gelegenheitsdichter Goethe – sonst zwar diese Kunstlichkeit in ihrer höchsten Flut, in diesem Kräftigsten Zustand, aber sie kann nicht den Konflikt dieser beiden Gelegenheitsdichter nicht lösen. Der zweite Zustand der daraus hervorgeht daß beide Goethe – der „mystische“ und „bildnerische“ des Entzückungsfest und der Formungsfest – in diese

wohnen. Im Gleichnis gesprochen: Ganymed und Prometheus offenbarte die Macht, gegenwärtige Kräfte Goethes, jede für sich nicht den Krieg selbst. Eben das aber tut der Faust.

Der Krieg zwischen dem Hunger nach Allheit und dem Willen zur Freiheit, der im Gespräch mit dem Erdgeist unvergänglich dialogisiert noch andere Formen, eine davon ist die zwischen dem Willen zum Leben und dem ewigen Weitergetriebe.

So taumel ich von Begierde zu Genuss
Und im Genuss verschmacht ich nach Begierde.

Kampf zwischen dem raumbegrenzten Körperraum und dem Grenzen des Alls entspricht in der zeitlichen Dimension der Kampf zwischen Moment und Ewigkeit. Und die moralische Seite desselben Konflikts erwartigt sich in den späteren Faustversen:

Zwei Seelen wohnen, ahl! in meiner Brust . . .
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt, mit klammernden Organen.
Die andre hebt gewaltsam sich vom Durst
Zu den Gebilden hoher Ahnen

Wie auch immer die konkrete inhaltliche Form dieses metaphysischen Kriegs sein mag, ob Kampf zwischen Körperllichkeit und Allheit, zwischen Augenblick und Ewigkeit, zwischen Sinnenglück und Seelenstiede, zwischen Ideal und Wirklichkeit – das Resultat eines solchen Kampfs ist das Leben selbst, wie es in Fausts Fluch explodiert – nicht nur anstößigen Beichtankung oder Entzündung des Lebens, an der Nichtigung dieses oder jenes Wunsches oder an dieser oder jener Unbill – Hamlets Monolog aufzählt.

Der Zeiten Spott und Geißel,
Des Mächtigen Druck, der Stolzen Mißhandlungen,
Vernichterter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub
Den Übermut der Amtier und die Schmach
Die Unwelt schweigendem Verdienst erweist.

Leiden das hervorgeht aus dem Widerstreit der beiden umfassend-
konzentrierten Triebe überhaupt, zwischen dem Trieb ein Selbst zu
dem Trieb ein All zu sein, kann deshalb nicht gestillt werden durch
ein Endliches. Es bezieht sich, weil es gegeben ist einerseits mit dem
Sein eines solchen Selbst und andererseits mit dem bloßen Sein ei-
ns, auf das Sein, auf das Leben selber, nicht auf Erscheinungen des

Lebens, und dies Leiden ist das tiefste, über-augenblicklichste, „ewigste“ heilbar nur durch Aufhören des Selbstgefühls oder des Allgefühls oder durch ein Erlebnis der Welt kraft welches jene Zweihheit der Liebe kein Konflikt mehr ist sondern eine Synthese. Wir werden sehen wie für Goethe diese Heilung des Urkonflikts durch Italien sich vollzog. Aber vorher war der Konflikt selbst das eigentliche Grundthema seiner Fausten, dem gegenüber all seine andren Erlebnisse nur momentane wenn auch aufsländende Kreisen waren... sie gaben nur die Farben seines Lebens am Leben, sie bedingten es, ohne es aufzuheben. Und wenn Mahomet, Gott, Prometheus, Werther Sinnbilder augenblicklicher Lebensstufen sind, so ist Faust schon früh unbewußt, später bewußt zum Sinnbild seiner Gesamtzustandes, seines eigentlichen Lebens selbst geworden.

Weil nun die Faustidee tiefer mit dem Kern von Goethes Fausten verwachsen war als irgend eine andre unmittelbare Idee, weil sie gleichsam der sinnlich geistige Ausdruck geworden war für das eigentlich Goethische, für die Spannung jener zwei Grundtriebe, für die individuelle Form unter der Goethe lebte und litt, so konnte sie auch schwerer durch irgendwelchen einmaligen Reiseptozess aus ihm sich lösen, nicht vorschnell entladen werden wie andre Symbole, die nur durch einmalige Kreisen einen Ausdruck gebracht wurden wie der Werther, oder durch irgend ein zeitweilig machtes Bildungserlebnis gezeigt wurden und dann rest und rind vom Baum fielen wie der Gott. Das Faustsymbol konnte weder im Goethe verkommen wie etwa das Sokratesymbol, noch vorschnell reißen und eledigt sein.

Was sich auch in andren Werken loslost rascher oder langsamter, durch eine Kne oder durch eine Entwicklung gezeigt - es arbeitet zugleich am Faust weiter.

Goethe hinterläßt gleichsam von jedem schöpferischen Augenblick seiner Existenz mehrere Sinnbilder, eines als Eigentümk. unter dem Gesichtspunkt dieses Moments, und eines unter dem Gesichtspunkt seines Gesamtklassens, in seinem Faust. Denn jeder schöpferische Moment ist in sich ein Kreises, Runder. Man kann das Leben von einem Augenblick aus abrechnen. Man kann aber auch - und das ist die Aufgabe des Faust - jeden Augenblick nur als ein Bruchstück eines Gesamtlebens betrachten sub specie aeterni.

Ja, daß auch der stärkste, der gefüllteste, der in sich genuggramte Moment (etwa ein Moment der Gottnahe wie er im Gedicht Traumoder seine Verewigung erfahren hat) nur Moment, Flucht, Vergänglichkeit ist, das gehört zu den Hauptinhalten der Faustdichtung, zu den Gründen seiner großen Weltzerrüttungsflucht, zu den Bedingungen seiner Teufels-

pakt. Tragisch wird das Gefühl der Vergänglichkeit ja nicht dadurch daß man den Unwert aller Irdischen fühlt, die Leere der Existenz beklagt, wie Hamlet oder Byrons Manfred, sondern — und das ist das Neue an Fausts Weltschmerz — daß man im Verganglichen selber die Fülle der Schöpfung, die Ewigkeit spürt und zugleich die Unzulänglichkeit der menschlichen Organe sie zu erschöpfen und festzuhalten. Dass die Welt so groß ist und der Mensch so willig ist ihrer Größe teilhaftig zu werden ohne die Organe dazu, das treibt Faust dem Teufel in die Arme ... daß er die Göttlichkeit der Augenblicke voll durchfühlt, daß er ihnen als Ebenbild der Göttlichkeit sich hingibt und er dennoch in ihnen, kratt seiner Leidenschaften selbst, nicht ausruhen kann. Goethes Zeugnisse für sein Gefühl der Ewigkeit, der Göttlichkeit oder wenigstens der Fülle aller großen Augenblicke und Gelegenheiten sind seine andern großen Dichtungen, wie der Faust das Zeugnis für ihre Relativität, ihre Vergänglichkeit, ihre Fluchtwürdigkeit ist.

Goethe hat die doppelte Perspektive des Augenblicks in den Faust selbst hineingezogen und in dem Gegensatz Faust-Mephisto nicht nur dargestellt, sondern auch sie mehrfach ausgesprochen. Mephisto ist, außer andtem, auch das personifizierte Wissen um die Relativität sogar der höchsten Augenblicke und Göttlichkeit. Die Art wie Mephisto Fausts Selbstmordversuch spioniert und gloriert, wie er Fausts Leidenschaft zu Gretchen, die Katerisation belauert und bespottelt, sich über die hohe Intuition lustig macht, immer ist es ein dem damonischen Menschen mitgegebner, gestaltgewordener qualvoller Hinweis auf die Vergänglichkeit, Beschränktheit, Relativität dessen woran wir unsre ganze Seele hingeben als an ein Absolutes.

Goethe hat auf seinem Weg immer Personen gefunden die ihm sein eigenes Wissen von der Relativität seiner Begründungen objektivierten, wohl auch übertrieben, die durch eigenmöglichen Krittel oder durch freundschaftliche Kritik die Schöpfung seines gegen Blut zu hindern wußten. In Straßburg hat Heider zuweilen eine solche Rolle übernommen, später Merck. So hat die Verkörperung des kritisch relativen Geistes, von dem Goethe selbst manchmal im Herzen sich geplagt fühlte, wohl Zuge dieses Freunden angenommen, abgetragen von ihm, ohne daß man in einer konkreten Person das Modell zu diesem Weltsymbol sehen durfte. Die Ähnlichkeiten die man unleugbar zwischen einzelnen Dichtergestalten und bekannten Goethes finden kann sind weniger zurückzuführen auf ein bewußtes Nachzeichnen ihres Wesens als auf eine Art Sich-Vereinen des mit der Gestaltung schwangeren Dichters. Mephisto ist das Relative, Momentane, Zeitliche, Beschränkte das Goethe in sich selber spürte, zusammengeballt zu einer Gestalt. Faust und Mephisto stehen sich gegenüber als der absolute, grenzenlose Wunsch

nach Allheit, der in sich selbst seine Erlösung und seine Hemmung trug, und die Begrenzung und Beschränkung, die diesem absoluten Willen durch seine irdische Gebundenheit an Zeit und Raum aufgelegt ist — erst durch diese Hemmungen in Raum und Zeit wird der Verstand, das praktische, kritische, zweckhatte, das relative Denken, der gemeine Verstand wie ihn Mephisto vertritt frei, rege und wirksam. Denn der ursprüngliche Feind erträgt kennt keine Zwecke, keine Relativität, keine Kritik — er ist absolutes Streben nach dem Absoluten, nach Gott oder Welt. Erst durch das Zusammentreffen mit den Beschränkungen des Momentanen wird der absolute dunkle Drang einerseits bewußt, andererseits schuldig und der Erlösung bedroht.

Der Mensch mit so lang er strebt, wenn zum Streben, das als dunkler Drang auf das Absolute gerichtet ist, durch seinen relativen Geist, durch seinen sinnlich gemeinen, zweckmäßig bestätigten Geist zu handeln und festlegen läßt auf beschränkte Einzelndinge. Wissen, Gewalt, Macht, Ehrin oder selbst Liebe. Vom Ganzen seines Lebenszwecks aus betrachtet sind also alle seine größten augenblicklichen Erfüllungen nur Irrtum, Verirrungen... nur relativ und der hamischen Glorre seines Mephisto würdig. Mephisto ist zugleich der Verlockter zu allem irdisch Relativen und dessen Kritiker; er ist als beschränkte Sinnlichkeit die Verführung, er ist als beschränkter Verstand die Kritik und dadurch mittelbar das böse Gewissen, nicht im Sinn der christlichen Sündenidee, sondern im Sinn der ungenügenden Erfüllung der eignen Lebensaufgabe und -anlage. Nicht weil er ein außeres Gesetz nicht erfüllt, hat Faust an Mephisto zu leiden, sondern wenn er seinem immanenten Gesetz abwendig geworden ist. Mephistos Urtheile über Fausts Augenblicke, Fausts eigenes Umgangsgen und zelter nur Darstellungen dieser Augenblicke vom Streben, von der Spannung seines Gesamtlebens aus, nicht die Augenblicke selbst, wie er sie absolutlich unabhangig von seinem Gesamtüberblick, von der Gesamtverteilung seiner Faustens aus, erhält. Wir verstehen den Faust, sofern er Beichte ist — nicht als dichterisches Gebild an sich — erst richtig, wenn wir Goethes andre Hauptwerke auch kennen, in denen er sein Gesamtleben darstellt vom seinen schönen Augenblicken aus. Erst wenn wir wissen wie unbedingt er diese Augenblicke erlebt, empfunden, vergöttert hat, begreifen wir die tiefe Unzufriedenheit und Verzweiflung über ihre Vergänglichkeit. Erst wenn wir wissen was sie als Absolutes für ihn bedeutet haben, begreifen wir war ihre Relativität ihm bedeuten mußte, dann verstehen wir Fausts ersten und zweiten Monolog, seinen Zusammenbruch nach dem Gespräch mit dem Edigenst, seinen Fluch und seinen Pakt. Denn wir haben ja die Darstellung seiner abschönen Augenblicke im Prometheus, im Mahomet, im Faustmed., um nur die

zu nennen, das Bewußtsein seiner unabhängigen schöpferischen Machtgefühl des gotterfüllten Führeriums, und die Versenkung ins leere All.

Gegenenschlag gegen den Stolz und das Machtgefühl des großen Selbst, wie Prometheus absolut sich äußert, finden wir im ersten Faustmonolog, Gegenenschlag gegen das Führergefühl des Mahomet in dem Spaziergang mit Wagner, in Fausts Antwort auf dessen Replik „Welch ein Gesetz! du o großer Mann, bei der Verfehlung dieser Menge haben“, Gegenenschlag gegen das pantheistische Jubeln des Ganimed in dem Monolog Fausts oder in dem Zusammenbruch nach den Worten des Faust:

Natürlich besteht kein bewußter Parallelismus zwischen dem Faust und den andern Werken, zwischen der Tragödie des Relativismus und den Menschenkärtchen (Menschenkräfte, nicht nur Erdengüter) oder zwischen dem Zauberkreis und dem Zauber ihrer Gottheit. Nur das unbewußte Doppelverhältnis zu seinem Lebendgehalt schlägt sich wieder in der Mehrheit seiner Werke nieder. Nochmals Faust stellt die Augenblicke des Goethischen Darunter dem Gesichtspunkt seiner Gesamtdeckung, andre Werke stellen sie am Ende dar unter dem Gesichtspunkte absoluter Augenblicke. So ist der Faust als dramatisches Werk (wir kommen darauf in Zusammenhang) freilich aus der Gretchen-Tragödie, d. h. als zum Teil ihm durch jenen Fluch der Vergänglichkeit, der mit seinem All gegeben war, sein tiefster Einzel erlebnis vernichtet wurde seine „Dies erste Opfer“ Wahn oder Schuld – ward ihm dann allmählich Sinnbild für den Lebensfluch des strebenden, des all durchführend wertvollenden Titanen überhaupt. Die Liebe, im Urfaust Hauptgehalt woran der Titanismus und seine Tragik der Relativschönen Augenblicks sich bekundet, ward allmählich zu einem absoluten und relativen Augenblick unter andren.

haben bisher in der neuen durch die Straßburger Erweckung ermöglichte Produktion Goethes Zeichen seines Titanismus gedeutet, die dichten Darstellungen von Goethes Trieb der Selbstbehauptung oder der Selbstdringung, die Sinnbilder seines Zusammentreffens mit dem Ganzwelt und den gültigen Menschheitsformen, sei dies Zusammentreffen freundlich oder feindlich – Prometheus, Mahomet, Cavar, Gott. Sie waren uns vor allem Gebilde des Goethischen Selbstgefühls, welche durchsetzen, behaupten, die Welt erfüllen oder verwandeln müssen. Die Liebe, des Drangs nach Übergabe, Goethes anderer Seinsform Gott, spielt Goethes Liebe in sein Titanentum herein, im Faust wird es am deutlichsten zur tragischen Wirkung. Selbst die kosmische

Alliebe wie sie in der Ganymed-hymne ausgedrückt ist hat mit der eiglichen Erotik weniger zu tun als mit dem Titanismus, wenngleich freilich die sinnliche Liebe nicht unabhängig bleiben kann von der Macht der gesamten Lebensfülle die in einem Menschen beschlossen ist. Doch Erotik ist von dieser Seite her verwandt mit seinem titanischen Weltdringungstrieb, seine Liebe zu einzelnen Frauen ist nur die Begrenzung dieses expansiven Triebes auf einen konkreten Gegenstand, eine Begrenzung die diesen Trieb zugleich im Wesen bedingt. Nicht nur der Ausgangspunkt eines Triebes bedingt ihn, auch der Endpunkt, und wenn vielleicht Goethes Titanismus, wie er sich als mystische Allliebe im Ganymed äußert, Richtung nach nichts andres ist als seine Liebe zu einem schönen Mädchen, wenn beide hervorgehen aus dem Verlangen nach Erweiterung und Bewegung des überströmenden Selbst: im Werk selbst geht aus der Liebe zwischen dem Ich und dem Du etwas völlig anderes hervor, wenn das Du eine Weib und wenn es Person ist, wenn die Liebe sich ausbreitet ins Unbegrenzte oder wenn sie sich in eine Gestalt einläßt. Die sinnliche Liebe ist hierin gerade der Gegensatz des Titanentums, trotz des vielleicht gemeinten Verpreßes. Denn die sinnliche Liebe ist auf Grenze angewiesen, findet ihr Heil und ihre Seligkeit in der Begrenzung und Umschließung durch die feste Gestalt: der Titanismus leidet an jeder Grenze, sucht sie zu zer sprengen oder zu überfluten. Ich scheide deshalb den Titanismus Goethes (von dem der Weltdringungstrieb, der kosmische Hungersdrang, die Lust im All ein tauchen, der Mahometismus oder Gianymedismus nur die eine Form wie der Selbstbehauptungs- oder Weltbewältigungstrieb, das Prometheus, das Götzum, der Cäsarismus seine andre ist) von seiner Liebe nicht um ihres verschiedenen Ursprungs willen, sondern um ihrer verschiedenen Ergebnisse und Wirkungen willen. Was aber ergibt sich daraus, wenn demselben Menschen ein Wille zu unersättlicher Expansion und ein Wille zum Austruhn, zum Genügen am und im Gestalteten walten? Wenn ein Mensch bei seiner Bewegung in das grenzlose All ein begrenztes Leben in menschlicher Gestalt begegnet? Nun, dasselbe Konflikt zwischen Willen und Gestalt, zwischen Ewigkeit und Augenblick, den wir als Utopie und Problem der Faustdichtung bezeichneten. Wir begegnen ihm von dieser Seite, unter dieser Form wieder, wir begegnen ihm auf Schritt und Takt Goethes Leben. Es ist das eigentliche große Problem der ganzen Goetheschen Lebensführung: diese Faustische Tragik, den tiefen Schmerz, an dem manchmal zugrunde zu gehen hängte, der ihn in immer neuen Formen bedrängte, mit immer neuen Mitteln, in immer neuen Formen zu überwinden. Wir begegnen diesem Konflikt, der offen und für Goethe selbst

erst einsetzen konnte, nachdem er durch Herder den Mut zu sich selbst gefunden hatte und nicht mehr in heteronomen Bindungen betrogen war, der Straßburger Zeit ab: als dem Kampf der zwei Seelen in Fausts Seele, als dem Kampf zwischen Begierde und Genuss, als dem Gegensatz zwischen Faust und Mephisto, als dem Gegensatz zwischen Faust und Wagnerischen Absolutem und Relativem, zwischen dem Forschertrieb und erreichbaren Wissen, zwischen Faust und Freigeist, und endlich zwischen Faust und Gretchen.

Es erreichte ist durch sein Erreichtsein bereits entwertet für den der Ewigkeit fühlt, dessen Lust und Schmerz Ewigkeit will und sie doch im Augenblick finden kann. Denn für Goethes Bildnerglauben konnte es ab, Gegenwart, Freude selbst die göttliche Erfüllung sein, kein gestaltensrechts oder Nirwana. Diese Tragik ist am tiefsten dort wo man seine Freiheit und Erfüllung in einem geliebten Menschen sucht und nicht finnt. Denn je höher das Gut ist das wir mit unserer Sehnsucht ergreifen möglicherweise eigneten, desto tragischer ist die Fintauschung, je wertvoller der Augenblick, die Begrenzung in die wir uns einlassen, desto schmerzhaftere Vergänglichkeit, je naher dem Absoluten etwas ist, desto qualvoller die Erfahrung daß es doch nicht das Absolute ist.

Es noch etwas vertieft die titanische Tragik bei der Liebe: wenn uns nur uns oder die Macht oder der Ruhm nicht ausfüllt und wir hier über uns weiter schreiten müssen, weiter getrieben werden, so haben wir keinen, aber keine Schuld. Wenn wir indes einem lebendigen Wesen vertheilen und entlockt haben und auch hier der Augenblick, der die erwartete Ewigkeit gewahnen kann, vernichtet werden muß, wie eben von Faust, so wird außes Leben, Wirklichkeit, Dasein zerstört, nur innere Illusion, Gedanke und Wunsch. Der Konflikt zwischen Amor und Liebe ist dann eine tragische Schuld. Es ist die leidvollste unter den soorten Goethes faustischen Grundkonflikte sich auszuwirken, daß sein Streben, seine innere Aufgabe, sein titanischer Drang, „der Wassersturz von Fels zu Felsen brauste“ nicht halt machen konnte, aber in sich anerkannt vollkommenen und seligen Gegenwart, vor einer menschlich Gänzen, vor einer lebendigen Wirklichkeit, die nicht war, eines Ideal, mehr als bloßes Ziel – daß auch der Zauber eines holden Amors, also eine menschliche Erfüllung, ihm nicht Erfüllung bleibende, entsprechen durfte: Fausts Gretchentragödie.

Die erste Opfer des Konflikts zwischen Goethes Titanismus und Göttlichkeit, zwischen seinem Trieb nach Allheit und seinem Wunsch sich in den schönen Augenblick hinzugeben, um begrenzten Selbst sein All-

ERSTER TEIL: SEIN UND WERDEN

den, ist Friederike gewesen; sie war die erste die nach seiner Entfesselung dem jungen Goethe und Entstehung zu erscheinen. Sehen wir erst diesen „schönen Augenblick“ Goethes an – nicht wie sich erschien und Ausdruck fand, eh wir zur Erzählung seine Erzählerin einer dichterischen Fassung im Faust zurückkehren.

Sucht den Reflexen die wir von ihrem Wesen im Goethes Faust und die Schilderung in Dichtung und Wahrheit beutten, was war ein Maß von einfacher, ungebrochner Reinheit und Anmut, daß er nicht traurig und dumpf, sondern frei und bildungsfähig und mit einer Freude offen für die menschliche Macht und Spannkraft die Goethes Freude an ihr war und von ihr forderte. Es war die erste Liebe des zweiten Faust, aus der Natur und Freiheit erwachten Goethe, datum morgens als Kind, fröhlich, verheißungsvoll und ahnungsvoll wie keine spätere. Keine andere Leidenschaftlichere – ein Augenblick in Goethes Leben – als dieser Geistes wie er nie wieder gekommen ist und nie wieder kommen kann. Die Gedichte dieser morgendlichen Liebe haben einen unvergänglichen unwiederbringlichen Augenblicks von Morgen und Jugend, der der immer wieder verlockt hat sie nachzuahmen, der sie als wertvoll genug hält zu sein, der aber gerade deswegen nicht erreicht hat, daß sie erahmt werden kann. Alles was später von Romantikern gesagt wurde, alle Weise von neueren Literaten die vom Schriftsteller hier oder da schreibt (wollen) im Ton den die Friederikeheder zuerst ansetzen, geht daneben ist, unter dem Zauber des Maierhofs oder „Frühlingsmäßiges Hörspiel“ „die Friederike“ das ist nur Literatur geblieben, weil es so gesehen die einzige „Gelegenheit“ den Kairos der schönen Seele zu zeigen von allem Genie. Die Banalität „man ist nur ein Mensch“ geht für Völker und im jungen Ion singen kann nur ein eben erwachsener als eine Stimme gefunden hat wie die Goethes „Hamal“ mit der Seele allein für sich und die Deutschen den Frühling entdeckt und „erkannt“ durch den wandelnden Genius dieses Frühlings. Und was ist der Frühling nur als die bekannte lockende Jahreszeit wo die Bäume blühen und die Vögel singen und alle Hetzen froher und hoffnender werden und sich anschlagen – das Frühlingsmäßige als eine Konzentration auf eine Festivvorstellung – das hatte auch die Schatzerpoetie schon gemacht – den Frühling als eine kosmische Gewalt, als das morgendliche Licht der göttlichen Kräfte das überall Sichtbare herauftreibt und die Menschen, versichtbaren, fühlbar machen muß – das kindgewordene Auge des Schöpfungsprozesses in Mikrokosmos und Makrokosmos, das Auge zu Friederike, als die erste Liebe des durch Herder aus dem Kasten

und aller sonstigen Heteronomie betreiten Goethe, hat die Keime kosmischen Lyrik erst zur Reife gebracht und der deutschen Lyrik vollkommen naturhaften, rein gewachsenen, gar nicht gedachten, und klanggewordnen Liebes- und Frühlingserlebnisse geschenkt.

die Liebe zu Friedeke erst hat die deutsche Sprache die Fähigkeit, allen Almungsvolle, Wallende, zärtlich Dumpte, morgendende, nächtlich Raumende, alle Übergangsstimmungen des Herzens alle Übergangsstände der Natur auszudrücken. Von nun an wurde Dinge erlebbar, nachdem der einzige hier heidnisch leibhaft fühlensich seine jugendliche Leidenschaft frei ausdrücken konnte. Denn erzeichnend für die Neuentdeckung der Natur die sich hier vollzog, ist nur die Leistungen der Natur, ihre fertigen und sichtbaren Modelle, und ihre Erwartungen, Hoffnungen, Verheißungen, ihre Vorberichten, der Vorfrühling, erst in den Bereich der Dichtung gezogen. Nie wäre vor Goethe, selbst stotterlich, ein deutsches Gedicht möglich gewesen wie dies marzenhafte

"in zärtlich jugendlicher Kummer" (Der junge Goethe II, 178) und Verheißung einerseits, Übergang und Untergang andererseits ist die sprachliche Neuentdeckung, Neuerobrung im Gebiet des Menschen wie im Gebiet der Natur die Goethe mit oder in der Liebe Friedeke gemacht hat für sich und die deutsche Dichtung. Es ist der Charakter seiner Liebe zu diesem frühlingshaften Wesen überhaupt, akter seines damaligen Glückes

"in vergnugt; ich bin glücklich! Das fühle ich und doch ist der Inhalt meiner Freude ein wallendes Sehnen nach etwas das ich nicht noch etwas das ich nicht kenne".

Den Worten liegt nicht nur seine Stimmung sondern auch sein und jenes Schicksal die Lust die Ewigkeit will und nur den Augenblick die Hoffnung und Begier die an einem geliebten Wesen sich entfaltet und zu unbegrenzt ist um sich an ihm zu sättigen, zu weit um zurückzuhören. Der Konflikt zwischen Iwanismus und Liebe kündigt sich in Glück selbst an, und wenn Friedeke denkwürdig bleibt als die Freckelin von Goethes völlig gelöster und freier kosmischer Lyrik, so für die deutsche Dichtung noch größte Bedeutung durch die sie in sein Leben gebracht hat, dadurch daß sie ihm die Tragik bringt, eben jenen faustischen Konflikt der nicht nur Unbedeutendes auch Schuld ist, zum erstenmal deutlich gemacht hat. Wie er seine Liebe zu ihr den Frühling, ja die eigentliche freiblühende Seide des Naturimmbild der Mai ist, entdeckt hat, so durch die Tren-

nung von ihr die Schuld. Es kommt hierbei freilich wenig auf das Individuum an das solche Bedeutung für Goethe gewann, es ist nur der Anlaß, die Gelegenheit, der Kairos für Goethes Dämon und Schicksal, das sich so oder so erfüllt hätte, aber der Kairos eines dämonischen Menschen ist kein Zufall, und so hat Friederike nicht umsonst eine mythische Bedeutung bekommen durch Goethes eignen Willen.

Goethe hatte sich mit Friederike verlobt, unter dem Zauber der idyllischen Glückseligkeit der von ihr ausging — es war natürlich daß er das erste reine und freie Glück das ihm begegnete und das er mit offnen Sinnen, mit vollem Bewußtsein und vor allem mit gutem Gewissen seiner Empfindung faßte und würdigte festhalten und dauernd machen wollte. Wie hätte er nicht zu diesem Augenblicke sagen sollen „verweile doch, du bist so schön!“ Äußere Widerstände gegen seine Verbindung mit Friederike lagen ja nicht vor und dem feurigen Jüngling waren auch im ersten Frühlingstaumel Zweckmäßigkeitsexplikationen fern; er ließ sich ganz in den schönen Augenblick gefühlsmäßig ein und sah nichts als das neue Glück. Als er in Seesenheim Friederike kennen lernte, war ihm auch der ganze Umfang seiner inneren Gewalt und damit seiner Verantwortung und Aufgabe gegenüber der Zukunft noch nicht aufgegangen. Erst durch Herder, dessen Bekanntschaft er ja erst machte als seine Verbindung mit Friederike schon fest geknüpft war, ging ihm, über die Ahnung hinaus, das fordernde Bewußtsein seiner exptionellen Artung und Berufung auf. In demselben Maß aber zunahm an Blickweite und innerer Spannkraft, als sein Horizont vor ihm sich ins Grenzenlose hinausschob und damit zugleich die Bahn die er zu durchlaufen hatte, in demselben Maß empfand er die Bindung durch ein momentanes, und sei es das schonste Menschliche als eine unerträgliche und gefährliche Einschränkung.

Was er nun, mehr noch zur Durchbildung seiner suchenden, garenden, werdenden Kräfte als zur Expansion, brauchte war Freiheit und ohne Flügel, und was hatte während des Werdens seine innere Freiheit zur Selbstgestaltung mehr gehemmt als die stete innere Bindung, die seelisch-leibliche Gemeinschaft mit einem andren, nicht verwandten, ihn durch seinen Gegensatz bindenden Wesen, als die unablässige Sorge und Verantwortung für ein Geschöpf das mehr von ihm nehmen mußte als es ihm geben konnte. Denn gerade das Beste an einer solchen dauernden Bindung, Verbindung (das Wort sagt schon worum es sich handelt) ist das gefährliche daran die Liebe selbst, nicht etwa die äußern Unbequemlichkeiten und Hemmungen die ein gemeinsamer Haushalt mit sich bringt, obwohl auch diese zum Verhängnis werden können. Ein verheirateter Jüngling ist kein innerlich

freier Mensch mehr, und er ist um so unfreier, je tiefer und innerlicher er verheiratet ist, je mehr seine Ehe eine innere Einigung und Einswerdung mit der Frau ist. Die Institution Ehe ist eine äußere Bindung mit Bequemlichkeiten und Unbequemlichkeiten wie etwa der Beruf auch, und ob sie den innern, geistigen Menschen tangiert, das hängt ganz davon ab ob überhaupt ein innerer Mensch da ist. In den meisten Ehen wird man das bezweifeln dürfen, und wo keine innere Freiheit, keine seelische Selbständigkeit, kein Charakter vor der Ehe da war, wie bei der Mehrzahl der Menschen die nur als Geschöpfe ihrer Umwelt existieren und nur irgendeine berufliche oder gesellschaftliche Funktion vertreten, nicht selber Wesen und Seelen mit eigner Pflicht und eigner Mitte sind, kann durch die Ehe auch nichts zerstört oder gefährdet werden.

Goethe wußte daß er durch eine Heirat den Kreis seiner inneren Expansion einschränke zugunsten eines andren Lebens das er sich einzubeziehen und dem er sich einzubeziehen habe, daß er einen Teil, den größten Teil seiner Kräfte investieren müsse in ein neues Wesen. Er hatte sich zu fragen ob ihm diese Bindung oder die Freiheit die höhere Pflicht vor sich selbst erscheine, ob er sein Leben besser und gerechter erfülle durch die freiwillige Bindung an ein geliebtes Du oder durch die stete Bereitschaft zu neuen Eroberungen, Fahrt und Verwandlungen. Zum mindesten gilt dies Dilemma zwischen innerer Bindung und innerer Freiheit in den modernen Ehen, wie sie wesentlich durch das protestantische Pfarrhaus gültig und möglich geworden sind, wo Mann und Frau als Faktoren gleicher Geltung nebeneinander treten: die antike Ehe und die Mehrzahl der mittelalterlichen und Renaissance-Ehen kannten die Frau als den Besitz des Mannes und die Mutter seiner Kinder, ohne legitimen Anteil an seinem individuellen und öffentlichen Dasein.

Nicht daß ohne weiteres die innere Freiheit der inneren Bindung vorgezogen werden müßte, selbst vom genialen Menschen! So gewiß dem innerlich unfreien Menschen die Bindung nötig ist, so gewiß kann sie unter Umständen dem innerlich freien Menschen eine höchste Erfüllung sein. Freilich, niemals einem werdenden, höchstens einem innerlich abgerundeten, der die Möglichkeiten seiner Kräfte überschaut und weiß welchen Ent-sagungen und Beschränkungen er sich unterziehen darf, der schon weiß was er kann und will und gewählt hat unter den Formen in denen er seinem inneren Gesetz am treuesten dient. Nur den jungen Goethe stellte seine Verlobung vor dies Dilemma: sollte er lebenlang sich beladen mit der Verantwortung für das Dasein der Geliebten oder sich bereit halten für einen geistigen Beruf, der die Anspannung und Ausbreitung aller seiner Kräfte.

auch seiner Liebeskräfte fordert? Forderte sein Dämon diese Liebe inner oder seine Leistung für die Welt? Sollte er dies gegenwärtige und seine liebe Verkörperung opfern oder sein zukünftiges Werk unermeßliche Möglichkeiten? Sollte er — er hat selbst das Gleichnis geden — das sichere Glück des Faubers wählen oder das ungewisse Schicksal des Adlers? Daß er sich durch die Hingabe Friederikes und die Hinwendung an Friederike, d. h. an den schönen Augenblick, in die Notwendigkeit des schwersten Opfers und einer Schuld gestutzt habe empfand er mit Quälerei. Die Entscheidung ob er die Geliebte, jetzt einen Teil seines Wesens, in inkarnierten schönen Augenblick opfern solle, oder seine schöpferische Kunst — denn der verkörperte Augenblick, der festgehaltene, festgehaltene Augenblick ist dem faustischen Mann der größte Feind der noch unverkörperten, aber aller Verkörperungen fähigen Zukunft — diese Entscheidung konnte natürlich beim dämonischen Menschen nicht getanzt werden durch einen rationalen Entschluß und Erwagung der Zweckmäßigkeit, es später Hebbel in einem verwandten Fall gegenüber einer freien Leistung (es hat) sondern nur nach heftigen inneren Kämpfen durch den Dämon so durch den schöpferischen Zwang von Goethes innerer Anlage, die instinktiv schützte gegen die Gefahr die ihr drohte von Seiten des Erwachendenden, zukunftsträchtige, zu einem Weltschicksal beruhende Goethe den Sieg davon über den augenblicklichen Goethe, der eine heiliche Genwart gefunden hatte und verewigen wollte, Goethes Gesamtleben sein augenblickliches, in dem ruhenden Mädchen verhafteten Leben dieser Sieg, so notwendig und heilsam er für Goethe und die Welt konnte sich nur vollziehen nach schwerem Kampf und als schwere S. So gewiß wir heute sehen daß Goethes Leben und Schaffen, welches durch eine Heirat des 20jährigen mit Friederike unterbunden und verkümmert wäre, unvergleichlich wichtiger vor Gott und Welt ist als tausend Iphigenien, so wenig ändert diese Wichtigkeit, Richtigkeit und Notwendigkeit Goethischen Entscheidung etwas daran daß sie eine Schuld war und eine Schuld von ihm sein Leben lang empfunden und gebüßt wurde. Nach ob irgendwer das Recht hätte sich zum moralischen Richter aufzusetzen über die Handlungen eines Menschen wie Goethe, der unter einer gewissen Notwendigkeit tut und leidet; aber ebenso töricht als die beschämten Pfaffen die Goethe wegen seiner Untreue anklagen, und die begreiflichen Freigeister welche ihn verteidigen, oder gar die verachtlichen libertins sich auf ihn berufen, wenn sie ein Mädchen nutzen lassen wollen, weil so genial sind und das Mädchen so beschränkt ist. Moralistische Art und amoralistische Verteidigung gehören demselben schlechten Denken

Uns geziemt hier nur die Ehrfurcht vor dem Schicksal das Goethe zu diesem Opfer zwang und zu dem auch sein eignes Schuldgefühl gehört, und es ist ebenso große Anmaßung an der Handlungsweise Goethes Kritik zu üben wie an seinem Gefühl für diese Handlungsweise, an seinem Leben wie an seinem Erleben. Vollends irrig aber ist es, aus der Not des großen Herzens eine Tugend für die kleinen zu machen, indem man allgemeine Maximen über das Recht des Übermenschen gegenüber den Untermenschen daraus ableitet und ins Praktische umsetzt. Wir wissen aus der Geschichte daß die großen Menschen oft ein Recht haben zu zerstören: die großen Menschen selbst wissen es nicht, sie wissen nur daß sie bauen und wirken müssen, und wenn sie zerstören, so tun sie es um des Bauens, um der Sache willen, wie Cäsar und Napoleon, oder in tragischem Konflikt zwischen zwei Opferungen und mit dem Gefühl der Schuld, wie Goethe.

Nie aber wird der ein großer Mann sein der sich mit logischem Räsonnement oder auf Grund historischer Präzedenzfälle sagt: ich bin ein großer Mann, folglich habe ich das Recht dies Wesen zu benutzen oder zu opfern. Zum Begriff des Opfers gehört vor allem daß es wirklich ein Opfer eignen Lebens ist. Was einem leicht fällt, was man zweckmäßigerweise und ohne Qual hingibt ist eben kein Opfer sondern ein Handelsgegenstand. Die Opferung Friederikes war für Goethe nicht die Preisgabe eines ihm fremden äußeren Guts sondern der qualvolle Verzicht auf seinen eignen bisherigen höchsten Lebensaugenblick. Indem er sich von ihr losißt, vernichtet er seine eigenste Gegenwart und die schönste Vergangenheit für eine ungewisse schwere Pflicht der Zukunft. Und wenn er seine Untreue gegen Friederike als Schuld empfand, so war das außer dem Mitleid mit dem Schicksal des geliebten Madchens nicht so sehr das Gefühl ein Sittengebot verletzt zu haben, ein fremdes Gebot nicht erfüllt zu haben, als zunächst das Gefühl daß er sich gegen sein eigenes Gesetz vergangen habe, indem er sich versündigte am Augenblick der sein geworden war. Leben, von ihm selbst angeeignet, angelocktes, ja erschaffenes Leben zerstören zu müssen, wie seine Liebe zu Friederike und die Liebe Friederikes zu ihm — das war zugleich Strafe und Frevel, und die Art wie er dies Schuldgefühl dichterisch bezeugt hat beweist daß sein Ursprung nicht christliche Zecknitzschung über die Sünde am Nächsten sondern die tragische Erschütterung über die Notwendigkeit des Opfers war.

Nicht das Problem des verlassenen Madchens, der verratenen Hingabe ist der Ausgangspunkt der Beichtdichtungen welche aus seinem Friederike-Erlebnis stammen, nicht der Zustand der Geopferten, sondern der des Opfers. Faust, nicht Gretchen ist der tragische Mittelpunkt der Gretchen-Gedankt. Goethes

tragödie, wenngleich freilich auch die Tragik des Faust um so tiefer ist, je tiefer die Tragödie seines Opfers mitgefühlt wird — denn Gretchen hat kein eignes Schicksal, sie ist mit dem Moment der Hungabe einzegangen in das Schicksal Fausts, er hat die Verantwortung und die Schuld für sie übernommen. Das unterscheidet von vornherein diese Tragik von aller Kindsmörderinnen-poesie, wie sie unter dem Einfluß der Gretchen-tragödie entstanden ist bei Zeitgenossen und Epigonen, von aller Mitlendsdichtung im Anklage-dichtung, wie wir die ersten Ansätze dazu schon in jenem Leipziger Nachruf Goethes auf den Tod eines Freundes finden.

In dergleichen Nachahmungen oder Vorklangen handelt es sich um bestimmte traurige gesellschaftliche Erscheinungen, die durch stratende oder rührende Darstellung gegeißelt oder geändert werden sollen, oder um Erweckung eines Mitgefühls mit den Opfern fremden oder eignen Rechtsmissfremder Bosheit oder sozialer Unbilligkeit und Sittenverderbnis. Allen Kindsmörderinnen-dramen, deren Nachkommenschaft noch die sozialen Notstands-dramen mit der Rechtfertigung oder Verteidigung der Gestalten aus den 80er und 90er Jahren des Berliner Naturalismus und liegen die Rousseauischen Ideen vom Gegensatz zwischen Natur und Gesellschaft grunde. Es handelt sich dabei gar nicht um Tragik, die aus der zwischen beiden Verflechtung, Vereinigung und Wechselwirkung zweier Existenzen entspringt sondern um eine Schüttetei oder ein Unglück. Die Gretchen-tragödie, die Faust-Gretchen-tragödie aber stellt eine nicht soziale, sondern kosmische Notwendigkeit dar, den Widerstreit zweier ewiger Prinzipien des Titanismus und des Eros, des Strebens und der Verweilens im schönen Augenblick, die notwendige Vernichtung des schönen Augenblicks welche zur tragischen Schuld wird, wenn er sich in einem lebendigen, also eigen-gesetzlichen Wesen verkörpert, wie in Gretchen.

In drei Fassungen, im Weißlingen, im Clavigo, im Faust hat Gretchen seine Untreue gegen Friederike uns verunbilldet, als Rechte und Weltvertretung, nirgends als Anklage gegen Zustände, durchaus als tragische Schuld nicht um der Selbstverteidigung willen, aber auch nicht, wie man es vielleicht deutet, als eine Art selbstaufgelegter Buße und Selbstverkränzung in christlicher Reue — der Ausdruck Rechte hat wohl dazu verführt, sowohl die Selbstverteidigung wie die Selbstanklage hatte ja einen Richterfall von ausgesetzt vor den Goethe sich gestellt gefühlt hatte, den er als kompetent anerkannt hätte, sei es der eines außerweltlichen Gottes, sei es der irdischen Weltordnung oder der Gesellschaft . . . davon ist keine Rede. Keines dieser Werke ist auf eine Beziehung nach außen, auf einen irdischen Maßstab zurückzuführen den Goethe draußen vorgetunden hatte — vielmehr sind

mal soweit sie nicht als Theaterstück appretiert, wie Clavigo, sondern
kritisch sind, hervorgetrieben aus dem Impuls einer inneren, unausweich-

Notwendigkeit welche Goethe als in seiner Natur, in der Natur des
menschlichen Menschthums angelegt kannte. Dessen Zeichen und Wirkungen,
die er am eignen Leib verspürt hatte, offenbart er ohne jede Rücksicht
die sittlichen Begriffe der Außenwelt. Daß diese Außenwelt an die
aktivierten, dichterisch herausgestellten Erlebnisse dann ihre sittlichen
Folge heranträgt ist eine Sache für sich.

Die tragische Schuld, wie sie in Goethes Werken auftritt, gehört nicht,
wie bei Schiller, dem Reich der Freiheit, sondern der Notwendigkeit an,
dem Reich der Sittlichkeit, sondern dem der Natur . . . und von Schuld
man bei ihm eigentlich nur sprechen, insofern der Mensch durch das
Bewußtsein aus dem Bereich der reinen Naturwesen herausgehoben, und
seine Zustände vor sich selbst verantwortlich ist; das Bewußtsein, nicht
seine Wille ist bei Goethe die Grundlage des Schuld-Begriffs. Alle Tragödien
Goethes als Krankheit, nicht als Verbrechen, und Schuld ent-
steht bei Goethe durch das Übergreifen einer menschlichen Krankheit auf
das gesunde Leben: alle Tragödien Goethes stellen Krankheitsprozesse
der Naturvorgänge im Bereich des Bewußtseins und Verantwortlichen,
aber weil bei ihm Schuld nicht durch den Gegensatz gegen das sitt-
liche, sondern gegen das natürlich Gierende entsteht, ist alle Schuld
nicht Bosheit, sondern Mässlosigkeit — das was Krankheit erzeugt
förderlt. Seine spätere Abneigung gegen das unerbittlich Tragische
haupt hängt aufs engste zusammen mit seinem Abscheu gegen das
Logische . . ja er gebraucht beide Ausdrücke manchmal fast synonym.
Mensch bekommt eine innere Gesetzlichkeit, eine eingeborene Natur,
mit wie die Pflanze, nur daß bei ihm diese Norm bewußt ist und er
eine persönliche individuelle Verantwortung vor ihr und für sie hat:
Verletzung, gleichviel ob freiwillig aus Leichtsinn oder unter dem
Zwang der Verhältnisse, ist daher Schuld. Die unbewußte Natur kennt
Schuld . . mit dem Bewußtsein gibt es auch Schuld, mit oder ohne
des Sittengesetzes: dies ist Goethes Vorstellung von Tragik, wie sie in
den Tragödien erscheint und wie er sie später in den Versen des Hafners
ausdrückt hat:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr läßt den Armen schuldig werden,
Dann überläßt ihr ihn der Pein.
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Die himmlischen Mächte aber sind für den Pantheisten Goethe Natur.

gesetze, erkannte Naturgesetze die im Willen und Werken ihrer Opfer selber wirken und daher ihre eigene Verletzung durch je rächen. So kommt es daß bei Goethe nicht, wie bei Schiller, hier auf und dort die Strafe walten, als getrennte Akte, welche durch die zeitliche Ordnung miteinander kausal oder final verbündet werden, sondern Schuld, die Verletzung der inneren Norm des Menschen ist, ist zuletzt, ist, wie die Krankheit selbst das Leiden ist. Goethes Schuld liegt hier für ihre Schuld sondernd durch ihre Schuld, wie Wohlwollen und Lasse

Goethes Schuld-Begriff konnte nur aus seiner eigenen Erfahrung heraus entwickelt werden, nicht aus einer allgemeinen Vorstellung oder einer philosophischen Doktrin. Das ist anders bei Kant, der schreibt, wie für Kant und dessen Schüler Schiller einen wesentlichen Fehler Kant vorwarf daß er seinen Prophetenmantel aufzog. Er kann den kalen Bösen besudelt haben so konnte kein Schuld an sich, sondern nur einem primär gefühlten Gegensatz zwischen einem Menschen und dem Gesollten, sondern nur aus einer Verkrüppelung des Menschen selbst oder ein andres Wirklichen. Es geht nicht um einen tragischen Gut und Böse, sondern nur zwischen Weltlichkeit und Transzendenz Deus ipse. Ein Dämon kann nur durch einen Menschen erschaffen werden d.h. die höchste Realität kann nicht durch einen Menschen erschaffen werden, begrenzt, geschädigt, gerichtet werden, und so endet die Tragik dadurch tragisch daß sie kraft ihrer Natur zu Leidern werden müssen, treffen, oder ihrer eignen inneren Forderung nicht entsprechen, so die Natur zum Schaden andrer Natures auszubauen und dann wieder die Natur am Ausleben ihrer Natur gehindert werden.

Wie Schillers Tragik - die hier als der gerade trage Begriff Goethes sehr zu ihrer Erläuterung dient - bestrengt auf die Existenz das absolute Ideal zu erreichen, das heißt, die absolute Freiheit, ihm auf Grund eines a priori gegebenen Wertes, der als Kategorischen Imperativ, so entspricht Goethes Tragik auf die Freiwillen die in seiner Natur gelegenen Möglichkeiten, eine reine Persönlichkeit rein und rund auszubilden, es ist eine Forderung von vornherein, wie die Schillersche den Ideal zu erreichen nicht von vornherein zur tragischen Schuld verurtheilt war wie Schillers, sondern nur zum tragischen Leiden. Die Freiheit einer Persönlichkeit ist möglich, wenn auch problematisch, die Freiheit des absolut Sittlichen aber nicht. Wenn Goethes Helden leiden, wenn sie nicht zur reinen Durchbildung ihrer Persönlichkeit gezwungen werden, wenn sie nicht widerstehen können gegen die Macht des Widerstand der Welt oder ihrer Natur nicht überwinden, dann ist es

neine Schuld. Wenn Schillers Helden in ihrem Wollen und Handeln
gen, so verletzen sie notgedrungen zugleich das Sittengesetz das über
aufgehängt ist, geraten also notgedrungen in tragische Schuld. Schuld
bei Goethe, über das bloße tragische Leiden hinaus, erst dann ein, wenn
Iibstausbildung der inneren Kräfte nur möglich ist auf Kosten fremder
berechtigter Kräfte.

methius und Mahomet, selbst Götz, haben keine tragische Schuld,
doch die ästhetische Theorie die aus dem Aristoteles, aus Lessings Ham-
ischer Dramaturgie und aus Schillers Dramen abgeleitet und geläufig ge-
wesen ist, und kraft welcher man kein tragisches Leiden ohne eine tragi-
sche Schuld zugeben will, hat man auch in den Götz Schuld hineindeuten
müssen. Tragische Schuld finden wir bei Goethe zum erstenmal dargestellt
nem Weißlingen, dann im Faust und Clavigo. In allen drei Fällen
 steht die Schuld, und das Schuldgefühl, sich unter derselben Form: als
eue an einem Mädchen das man in den eigenen Lebenskreis herein-
gen hat ohne es darin halten zu können und das man dadurch zerstört.
daraus erkennt man daß Goethes Schuldbegriff geförmt wurde
um ein eigenes Grundeilebnis das war seine notgedrungene Untreue
Friederike

urch diese Untreue erst ist in Goethes Leben, als etwas völlig Neues,
lebnis der tragischen Schuld gekommen, das von vornherein in ihm
icht angelegt war, aber seitdem auch nicht mehr völlig aus ihm her-
löst worden ist. So oft wir in Goethischen Werken dem Begriff der
Schuld begegnen, außer dem des Leidens, ist er noch gesättigt mit jenem
eigenen Gefühl das ihm aus der Trennung von Friederike erwuchs. Wie
e eigentlich tragische Leiden bei Goethe fast stets das Unmaß erscheint,
ybris des Wollens oder Fühlens, selbst des Vertrauens (Werther, Faust,
, Egmont, Eduard) so erscheint als Grundform der tragischen Schuld
nen eigentlichen Tragodien (denn Iphigenie, Wilhelm Meister, Pan-
Faust II sind nicht aus der Tragik, sondern aus der Resignation her-
gangen, aus der Abriegung des Tragischen) fast überall das schuldige
hnltnis eines Mannes zu einer Frau, entstanden durch Notwendigkeit
mit Notwendigkeit zu deren Untergang führend. Außer im Götz, im
Clavigo, im Faust finden sich die Ansätze zu dieser tragischen Schuld, wenn-
hier zuletzt abgebogen, in der Stella, im Verhältnis Wilhelm Meisters
Marianne, im Schicksal des Hartners, vor allem im Verhältnis des Eduard
zu Sophie, ja es scheint daß auch das Nausikaa-fragment etwas von einer
en Wendung andeutet. Goethe konzipierte Schuld ein für allemal nicht
nur sittlichen Idee, sondern aus seinem frühen Erlebnis — und seine

Urerlebnisse, wenige an der Zahl, beherrschen mit immer andien Bildern erlebnissen gekreuzt, mit immer neuem Weltstoff gehabt, seine gesamte Produktion bis ins hohe Alter.

In Goethes Wesen wob sich sein spezifisches Schuldgefühl, wie es in seinen Werken dargestellt, aus dem einen Friedetkeerlebnis gereift. Dieses Schuldgefühl wiederum ist eine Folge jenes Grundwiderstreits zwischen Goethes Titanismus und Eros, zwischen seinem Ewigkeitswillen und seinem schönen Augenblick. Nur im Fall der Friedetke, also dem ersten Fall in dem dieser Konflikt für Goethe überhaupt akut wurde, hat er diesen Konflikt entschieden mit der Optierung des geliebten Wesens – nur in diesem Fall lud Goethe tragische Schuld auf sich – und wir durften behaupten, ohne diesen Abfall von Friedetke würde in Goethes Dichtung kein tragisches Leiden, aber keine tragische Schuld im engsten Sinn zu finden sein: denn was er nicht erlebt hatte das dichtete er nicht, all seine großen Werke sind Umsetzungen eigener Erfahrung. Schiller konnte eine Wallenstein-Tragödie schreiben, ohne Wallensteins Konflikt durchgelebt zu haben, denn er dichtete aus seiner Bildung in das philosophische Problem hin nicht aus seinem Erlebnis heraus . . . aber wenn Goethe nicht schuldig so dichtete er auch keine Tragödien mit tragischer Schuld. Also ohne Friedetke keine Gretchentragödie, nicht einmal ein Clavigo! Denn später schied Goethe seinen Grundkonflikt zwischen Ewigkeit und Augenblick mit seinem Wuchs und Wesen schon gegeben war, der ihn also bis in höchste Alter immer wieder vor die Wahl einer Optierung oder eines Verzichts stellte, niemals zu ungünsten der Geliebten, sondern trug immer die Gewissheit der Entzagung allein, mit freiwilliger Selbstbeschränkung seines Talents oder mit Verzicht auf das völlige Ergründen des schönen Augenblicks. Schuld hat er nie wieder auf sich geladen durch Anlockung fremden Willens das er doch nicht festhalten durfte. Immer kehrte er rechtzeitig in den schönen Augenblick ihn zu binden oder er ihn zu rezipieren darum und dies Umkehren mit der ganzen Ahnung von der Schönheit dessen was er verließ ist eine der Formen des Verzichts der geheimen oder offenen Liebe seines späteren Lebens bedingt.

„Entbehren sollst du, sollst entbehen“

Das ist der ewige Gesang“

„Das ganze Leben ruft uns zu daß wir entzagen sollen.“

„Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist“

Fliehe mit abgewandtem Blick.“

„Sie drängten mich zum gabeseligen Munde,“

Sie trennen mich und richten mich zugrunde.“

se Klagen aus allen Lebensaltern Goethes sind die notwendige Er-
ung zu seinem Gefühl für die Gaben der Götter.

Alles geben die Götter die unendlichen
Ihren Lieblingen ganz
Alle Freuden, die unendlichen
Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.

derselbe Mensch welcher die Unendlichkeit der Freuden voll erfaßte,
doch die Unendlichkeit der schönen Augenblicke - mußte auch die
Unendlichkeit der Schmerzen: d. h. den Untergang der unendlich schönen
Augenblicke fühlen wie kein anderer.

MOR UND SATIRE

gab zwei Grundformen wie er die Fülle der einzelnen Momente ge-
jessen und sie festhalten konnte: einmal durch ihre Vergottung wie im
Aeneas, Mahomet, Ganymed, Künstlers Morgenlied, überhaupt in den
lyrischen Gedichten, durch die Erweiterung des Augenblicks zur Ewig-
keit zum All - und dann durch ihre Vereinzelung, indem er die lokalen,
eigentlichen, individuellen Momente für sich losgelöst nahm, sich mit klam-
mernen Organen an das Einmalige als Einmaliges hielt, und sei es selbst
Gemeine, es betrachtete, seine Einzelheiten sammelte, nachbildete, un-
bewußtem Verzicht auf seine und ihre Göttlichkeit. Die Freude an der
Besonderen in sich beschränkten Erscheinung als solcher ohne Rück-
sicht auf ihren Sinn im Weltganzen, die derbe Lust am Dasein und Sosein
Vorhandenen hat Goethe ausgetollt in den Farcen seiner Vorwei-
chen Zeit, Satyros, Pater Brey, Jahrmarktfest von Plundersweilern,
den unflätigen Skizzen zu Hans Wursts Hochzeit. Im Faust ist diese
der Hingabe an den Moment als an das Völlige und das Vereinzelte,
durch selbstgenugsame Gemeinheit der Ewigkeit, dem Werden und der
des Werdens Entzogene, gezeichnet mit den Szenen in Auerbachs Kel-
len. Alles was Goethe als Humorist oder als Satiriker schrieb gehört hier-
zu; es ist nur die andre Seite des faustischen Gefühls von dem Wert des
Augenblicks ohne Sorge um seine Vergänglichkeit. Wie der pathetische
reicht den Augenblick vergottet, der tragische ihn entwertet, indem er
am Absoluten, am Ewigen mißt, wie er die Erscheinung vertieft und
verächtigt, indem er sie als Welle eines Stroms erlebt, so daß sie im Ver-
gleich selber teilhat an der Wucht und Schwere eines Unvergänglichen, so
ist der Nur-humorist, der Zyniker aus der derben Anschauung des Au-
genblicks, aus der unbekümmerten Hingabe an den bewußt beschränkten
Augenblick, alle Unendlichkeitsgefühle, alles absolute Streben, alle abso-

luten Ideale lächerlich die uns den Genuss des Augenblicks, den Wert des Augenblicks verkümmern könnten. Soweit Mephisto Humorist ist hat auch diese Funktion, aber sie wird bei ihm überwogen durch die Kritik der Augenblicke, nicht nur der göttlichen und absoluten. Mephistopheles ist eine ewige Welttendenz und als solche hat er auch im Genuss des Moments die Relativität zu vertreten und zwar die Relativität aller Genußnungen, also auch die der Selbstgenugsamkeit im Augenblick. Der Mensch kann sich des Humors bedienen, um das Absolute und Ideale zu kritisieren oder zu entwerten, insbesondere, indem er die Illusion vom absoluten Wert des schönen Augenblicks immer wieder zerstören hilft, aber er kann nicht Nur-humorist sein, denn dies würde bedingen daß er irgend etwas auf der Welt, und sei es das Beschränkte, Gemeine, bloß Momentane selbst hätte ihm einen absoluten selbstgenugsaamen Wert gegenüber dem Ewigen zu kennen. Das kann er aber, eben als das Prinzip der Negation und des Relativismus, nicht.

Der Nur-humorist sagt: ich habe nichts als den nackten Augenblick, er sein wie er will, und dem gegenüber ist alles darüber hinaus reiche Streben, Ideal, Ewigkeit, Unsterblichkeit etwas Relatives und das Widernehmen der Transzendenz schlechthin lächerlich. Deutlicher als im Gesetz Faust — Mephisto finden wir diese Stellung des Humoristen zum Alisten oder zum Helden, zum tragisch-pathetischen Menschen, im Gespräch Sancho Pansa — Don Quixote dargestellt, oder in dem Monolog Falstaffs über die Ehre, und Falstaffs Benehmen an Petess Leiche, wie denn überhaupt Falstaff die größte Darstellung der gemein-humoristischen Meinung ist die es gibt: der Mensch der im Augenblick lebt und nur im Augenblick, ohne Skrupel über All oder Nichts. Das Leben zu führen und zu betrachten wie der zynische Humorist ist dem Dichter nicht möglich, er ist sich, eben als geistiger Mensch, nicht nur des einen Triebes bewußt, wohl aber kann er verstehen wie man das Leben so anseht und aus dem Verständnis heraus, gewissermaßen mit den Augen des Zynikers dicht. Nur, weil er zugleich die Relativität des zynischen Standpunkts sieht, er die Komik dessen sehen was der Zyniker ernsthaft meint und tut, die Komik von dessen Lachen über das Ideal. Denn der Dichter weiß was der Zyniker nicht weiß: daß das Ewige, das Ideal ja doch wirklich ist und daß der Zyniker doch geprellt ist um das Beste darum und Sancho Pansa und Falstaff nicht nur subjektiv komisch sondern auch objektiv, deshalb lacht der Dichter nicht nur mit ihrem Lachen sondern auch über ihr Lachen.

Diese doppelte Brechung gehört zur humoristischen Dichtung der Romantik.

für die Relativität des Ewigen gegenüber dem Momentanen, wie ihn Falstaff oder Sancho Pansa hat, gesehen von einem Blick für die Relativität des Momentanen gegenüber dem Ewigen, wie ihn etwa Prinz Heinrich hat. Diese Typen aus Shakespeares Königsdrama sind uns besonders bezeichnend, weil dort die drei Giesinnungen nebeneinander stehen:

Falstaff, der nur das Momentane gelten läßt, für ihn der Genuß.

Percy, der nur das Ewige gelten läßt, für ihn die Ehre.

Heinz, welcher beiden recht und unrecht gibt, weil er die Beschränktheit in Falstaffs Genüßsucht und in Percys Ehrgeiz spürt: dies ist aber der Standpunkt des Dichters, nicht zwischen oder über den verschiedenen Seelen, sondern in ihnen, insolfern er ganz im Moment leben kann wie der Genussmensch und ganz in der ewigen Bewegung wie der Idealist, der Tragiker, der Pathetiker: der Dichter ist Falstaff und Percy, Don Quixote und Sancho Pansa.

Er ist aber noch mehr, denn er sieht zugleich diese beiden Typen, die er in sich hat, als relative, nämlich mit ihrer Komik, und das ist der Unterschied des ironischen Humors von dem satirischen. Der humoristische Dichter stellt die Beschränktheiten, Belangenheiten und Relativitäten dar die er als seine eignen gefühlt und gesehen hat, von einem Standpunkt über diesen Belangenheiten. Wer zwei oder mehrere Seelen in seiner Brust hat kann sie nicht nur gegeneinander streiten fühlen, sondern auch sie aneinander messen: die Sancho-Seele an der Don Quixote-Seele. Denn über den beiden divergierenden Seelen muß es eine Einheit geben, sonst wäre der Mensch kein einheitliches Geschöpf. Von dieser Einheit aus betrachtet ist aber jede einzelne Seele relativ und, gegen die andre Seele gehalten, durch den Kontrast komisch (denn alles Komische beruht auf Kontrasten). Der Satiriker dagegen stellt nur die Beschränktheiten andrer dar, indem er sie mißt an seinem eignen, in sich einheitlichen Maß, sei dies nun ein Momentanes oder ein Ewiges, sei er Zyniker oder Idealist. Wenn z. B. ein Nicolai den Werther satirisiert, so mißt ein platter Utilitarier ein Pathetisches, Absolutes an seiner Fuge und findet ihn komisch. Wenn Goethe Nicolai satirisiert, so verlacht er die Beschränktheit von seinem Weltüberblick aus — in beiden Fällen zeichnen die Satiriker vermeintliche oder wirkliche Beschränktheiten woran sie nicht gelitten haben, die nicht ihre eigne Angelegenheit sind. Humoristik dichtet aus etwas heraus, Satire nach etwas hin, die eine aus Zuständen, die andre an Gegenständen: gemeinsam ist beiden ihr Gegensatz zur pathetischen Dichtung. Sie geht hervor daraus daß das Beschränkte, Lokale, Vergängliche als solches, als Selbstwert und Selbstzweck (nicht als Verkörperung oder Träger oder Begrenzung, als Schicksal

und Funktion der absoluten, ewigen Bewegung wie von Faust erlebt wird, daß vielmehr das Absolute von ihm aus vernichtet, verhöhnt, entwertet oder scherhaft an ihm gemessen wird.

Auch solche Erlebnisse hat Goethe gehabt und niedergelegt, so daß man etwa folgende Stufenreihe seines Verhältnisses zum Moment aufstellen könnte, seiner Wertungen des „schönen Augenblick“:

1. der schöne Augenblick wird vergottet als konzentrierte Fülle, als Sinnbild der Ewigkeit selbst: Ganymed,

2. der schöne Augenblick wird tragisch als relativ empfundene gegenüber der ewigen Bewegung, gegenüber dem All: Faust

3. der schöne Augenblick wird als selbstgenugsam empfundene gegenüber dem All, das All ist das Relative, der Augenblick in seiner Länge das einzige Wahre: Farcen und Satiren.

Für die Farcen und Satiren fand Goethe die literaristische Anregung in den Ausdrucksformen des deutschen grobianisch und teil-jehrl. alten Mittelstandes der Lutherzeit, die ihm mit Herders Geschichtsverzierung wieder erweckt worden war. Den Goetz-stoff und den Faust-stoff hatte er in diesem Bezirk bereits gefunden, aber in beiden gerade nicht den Gegen-satz der starken oder überfüllten Einzelwelle gegen die nachtwieße Flüssigkeit und ehrenfeste Behäbigkeit ergriffen, die Tragik dieses Gegensatzes nachgelebt mit dem eignen Sturm und Drang. Galt es aber das kraftig gemachtliche, drall-tückige, vierschrötig-ausgelassene Behagen am unklaren und gedrungenen Dasein durchzuempfinden, wie in den humoristischen Dichtungen, so fand Goethe die Sprache des ungelauterten Bürgertums, mit seinem erd- und winkelhaften Beobachten, Benutzen, Sammeln, in den heilschnittlichen und schwunglosen, eckigen und trocknen, aber massiven, stoffsreichen und rechtschaffenen Knittelversen des Hans Sachs, beston beston seiner Fastnachtsspiele.

Man hat den treufleißigsten, aufmerksamsten und umfangreichsten Bürgerpoeten jener Tage maßlos überschätzt und Goethe selbst hat am meisten zur Verklärung dieses braven Menschen und gediegenen Heimets beige-tragen, hauptsächlich durch seine archaisierende und weitauß nicht literarisch gebosselte als (was sie sein sollte) volkstümliche Allegorie Hans Saachs poetische Sendung. (Richard Wagners Meistersinger setzte die Verklärung des Nürnbergers durch Goethe bereits voraus.) Dieses Bildwerk, das nicht als historisches Urteil sondern eben bewußt als Verklärung eines historischen Rohstoffs gemeint war (wie die dichterische Erhöhung Fausts etc. Goetzens) entsprach ästhetischen Bedürfnissen einer einmaligen Lebenseinstimmung des jungen Goethe, insbesondere aber nicht negativer als positi-

Forderungen. Die Gestalt eines erdenschichern volkstümlichen Dichter bürgerlicher Vorzeit hat Goethe kraft der Kunsttheorie seiner Jahre gebraucht, als Sinnbild, wie er ja einen solchen Maler seiner wirklich besaß, und in Erwaltung eines wirklichen Dichters, geistigen und begeisterten Deuters der Erde und seines Volks, erhöhte den reimenden und lehrhaft umsichtigen Biedermann nach jenem Sinnbild hin. Den redlichen Sachensinn, das stämmige Wirklichkeitsgefühl, den munter wachen Umlauf, weniger als Eigenschaften der einzelnen Person als des mit Heiders Augen geschönsten Altvaterthums übertrug. Korn und Schrot der grobianischen Schichten verklärte er als befreite Gegensätze gegen die spielend süßliche Empfindlelei und Vernünftlichkeitshörigkeit und Landelei seiner Zeitgenossen, nicht aus Allgemeinheit sondern aus Hygiene, wie er schon Dürers holzgeschnitzteste Figuren dem entseelten Schönheitskanon der Franzosen entgegen hielt. Im ersten Grund war ihm Wieland immer noch näher als Hans Sachs. Aber als wettete er die bloße Abwesenheit des Süßlichen schon als positive Macht.

Bei Goethe konnten also die Reimerien des Hans Sachs keine Vorbild, sondern nur als unsüßliche und vermehrt unheimliche Ausdrucksart literarische Anregung sein. Er hat den Knittelvers um seiner eckigen Häufigkeit willen aus Widerspruch gegen die gelesene und gesteckte Diktatur des Rokoko ergriffen, aber ihn mit seiner Seelentulle, außer wo er beschäftsieten wollte, umgebildet und ihn bis zur Unkenntlichkeit, bis zur Erweichung seiner äußeren Herkunft verwandelt. Er hat ihn erst zum poetischen Vers gemacht, vor allem im Faust, und von der platten Reimerie nichts bewahrt als das äußerlichste metrische Schema (selbst hat er später umgeglüht) und hier und da gewisse Archaismen des Sprechverses.

Die Farcen und Satiren, die ganze humoristische, derbkomische und soziale Seite von Goethes Produktion ist uns als Ganzes wichtiger als einzelnen (so ergötzliche und sogar bedeutende Leistungen darunter), weil sie uns den dritten Weg Goethes zeigt seiner Spannungen Herr zu werden, insbesondere der Spannung zwischen der faustischen Art den Umlauf zu sehen und der ganymedischen. Ich rede gerade an dieser Stelle von dieser humoristischen Produktion, nach dem Gretchen-Erlebnis, dem Werther-Erlebnis, nicht aus chronologischen Gründen sondern weil es sich um ein Vorhandensein, in der Möglichkeit humoristischer Produktion während einer eigentlich tragisch-pathetischen Epoche seines Daseins die Antwort auf die oben gestellten Fragen zu geben scheint. Warum Goethe – bei seinem höchst gesteigerten Verant-

wortlichkeitss- und Schuldgefühl — im Leben so leicht über Friede wie, und bei seiner maßlosen Passion so leicht über Lottes Verlust hinweg kam. Das ist nicht selbstverständlich: denn damals besaß Goethe noch nicht die anderen Schutzmittel gegen die zerstörende Leidenschaft, die er durch Lida, in seinem Spinoza, im klassischen Maß, in der amtlichen Bindung, im Forschen später fand — und das Opfer wie der Verlust seines schönsten Traums konnten ihn damals in den Abgrund führen, die Leiden des jungen Werther konnten sehr gut eigenes Schicksal Goethes werden. Wir empfinden den Ausgang dieses Werkes als so natürlich und unabwendbar, daß wir uns fragen wie Goethe sich gerettet hat, „die Wertherleidenschaft war ja die seine, er hat sie nicht gesteigert dargestellt.“

Wenn man sagt, seine stärkere Natur oder seine Bestimmung zu Christsein hat ihn gerettet, so ist das nur eine Tautologie, oder eine petitio principii: erst seine Rettung erweist uns ja seine stärkere Natur. Seine Plastizität und seine DichtergröÙe hat die Rettung zur Voraussetzung, nicht zur Folge Pflichtgefühl oder bloÙe Vernunft wären dem jungen Goethe keine Damme gewesen, wenn er nicht in sich bestimmte Ressourcen gehabt hätte, um mit dem Gefühl eines verlorenen oder zerstörten Wunschkörpers in das nach monate lang sein ganzes Leben gedrängt hatte dennoch jeden gegebenen Moment zu ertragen ohne Ode und ohne Verzweiflung. Eine solche Ressource fand er nicht nur in dem Vermögen der künstlerischen Vergegenständlichung jeder Qual, das sie als Beichte ablöst, als Bild herausstellt — sondern auch in der Fähigkeit, für Momente abzuschalten vom „Ewigem“ das er latent freilich immer in sich und um sich drängen fühlte, und seine ganze Aufmerksamkeit fest und derb einzustellen auf die jeweiligen Augenblicke der aktuellen Welt, auf das Jahrmarkttreiben der Literatur oder des Bekanntenkreises, auf „Gelegenheiten“ nicht mehr im Sinn des damonischen Augenblicks, sondern im geläufigen Sinn von Anlässen die auf dem Weg liegen, Zufälle über die der Weg weiter läuft. Goethe besaß eine Fähigkeit die inneren Krisen die hervorgingen aus seinem Gefühl der treibenden und drängenden Kräfte des Mikrokosmos und Makrokosmos, aus seinem Ergräbnisinstinkt, zu bannen, indem er sich von außen an den momentanen Erscheinungen des Mikrokosmos und Makrokosmos festhielt, d. h. an den Begrenzungen, den Selbstbegrenzungen der Kräfte.

Der gewöhnliche Mensch sieht nur Erscheinungen, Gegenstände, Gelegenheiten, es ist gerade Goethes Geheimnis gewesen, hinter all diesen Festen die Kräfte zu spüren und auszusprechen woraus diese Erscheinungen hervorquellen. Diese Sympathie mit dem Drängen des All war seine höchste Schöpferfreude und zugleich die Ursache seines Weltachters, d. h.

Schmerz über die Welt sondern sympathetisch gefühlter Schmerz fühlte selbst, Schmerz darüber: immer weiter zu drängen und immer wieder festgestalteten, begrenzten verhaftet zu sein. Die Welt nicht nur den Kräften, von innen her sondern auch von außen, von den Erkenntnissen her zu sehen, war nun Goethe zu seinem Glück gegeben. Darauf beruht seine Fähigkeit nicht nur die augenblickliche Erscheinung — „das Blenden der Erscheinung die sich am unste Sinne drängt“ — zu sehen wie Faust, sondern auch die Kräfte, das absolute Drängen — „wie er es in seiner reichsten Farce getan hat: in Satyros oder der verlorene Waldteutel. In seinen andern Farcen oder Satiren unterstrich er nur bestimmte literarische Moden und Schwächen aus der heutigen Literatur oder seinem Bekanntenkreise, er karikierte sie, mit Verwendung der bezeichnenden Züge: im Pater Brey eine gewisse schlechende, sinnliche Empfindlichkeit, im Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes eine altreisten und platten Rationalismus. So hatte er Wielands Rokoko-Schönheit auf eine parodistische Weise ad absurdum geführt durch sinnliche gegenüberstellung seiner zahmen Gestalt und der Klosse an denen er literarisch versündigt hatte. All diese Schriften sind keine Satiere, sondern auf der Anschauung fremder Kräften, auf der Herausbearbeitung einer begrenzten Erscheinung als Erscheinung, auf der Darstellung ihrer Wirkung gemessen an sittlichen oder ästhetischen Forderungen des Dichters, als etwa als Moral im Prolog oder Epilog oder im Stück selbst ausgeübt werden. So wird Wieland gemessen und gerichtet an dem neuen Shakespeare abgezogene Begriff von heroisch natürlicher Menschengebung. So spricht die Moral im Pater Brey, gegen das süßlich verliebte sinnliche, wohl auch Lavaterische Gemüth von Seelenschmücke, schmücklich übermenschlicher Freiheit gerichtet, der Hauptmann aus, nachdem seine Braut dem Pater Brey entrissen. Goethes Satiere haben insgesamt Zweck, eine Beziehung, einen Gegensatz zwischen Erscheinung und — wie seine großen dichterischen Werke nie. Sie sind von außen gedichtet, nicht Verkörperung von Kräften sondern Abgrenzung von Erscheinungen.

Satyr oder der vergessene Waldteutel nimmt unter diesen Farcen eine für sich ein, weil hier Züge aus Goethes eigenem Wesen (Züge die ich Herder in sich entwickelt fühlte und die wohl auch Herder selbst eben nicht als Kräfte verkörpert sondern als Erscheinung parodiert, so verzerrt und übertrieben werden). Die weitausgreifende, stützende, erneute Naturlichkeit, das expansive Prophetentum und der Propheten- oder Sturmer und Dränger ist hier einmal von außen bemerkbar. Nicht ge-

rade in der Handlung dürfte man hier die Selbstverhöhnung oder Verhöhnung des Freundes erkennen: den Mißbrauch des Prophetentums, tierischen Übergriffen, wie sie sich Satyros gegen Psyche, die von seinem Prophetentum angelockte Gattin eines Anhängers, zu schulden kommen liess; die Entlarvung des Propheten als Spitzbuben — eine ähnliche Handlung wie im Pater Brey — darf man weniger für persönliche Satire auf einzelne Leute als für überpersönliche auf eine bestimmte Giezahl der damaligen erfindsamen Gesellschaft überhaupt, die allzu weichlich und wallend jededunkeln, ahnungsvollen und verheißenden Gefühlss- und Seelenes angelassen sich preisgab, ohne geistige und sittliche Hemmungen. Aber der Stolz und Drang schlechthin, der Ruf nach Urmäßigkeit, Naturhattem, Kriegerstrotzendem, wie er durch Herder und Goethe in Schwang gekommen war, ist in seinen Wirkungen wie in seinem Wesen nie satirisch parodiert, isolierte Erscheinung, als Momentanes, Relatives belacht wurden als in den Reden des Waldteufels, und zwar zu einer Zeit, da ist das Bedeutendste, da Goethe an diesem Naturkult noch als an Absolutem sich beseigerte und berauschte.

Der Satyros ist nicht nur satirische Dichtung (das ist er durch die Handlung) sondern vor allem humoristische durch die Selbstdarstellung Goethescher Gefühle: durch ein Vonaussensehen des Goethischen Innern. Ein waltiger Natursinn lebt selbst in der Parodie und das Strotzende, illegale Natürlichkeit hat hier noch genug eigenen Salt um nicht nur zu atzen, sondern vergeudet zu nähren: nicht nur die Übtereibung wirkt darin, als der Trieb — und der Hohn geht hier nicht aus Verachtung des Schwälichen hervor, wie im Pater Brey, sondern aus einem gewissen fahrlässigem Behagen am eignen Unmaß. Dieses Ineinander von Selbstverspottung und Selbstgenuss macht den Zauber des Werkchens aus und gibt ihm eine lyrische Wärme die den bloßen Sätzen abgeht — der Gesang des Satys „Dein Leben, Herz, für wen erglüht“ ist nicht bloß Parodie sondern gleich wahres Gefühl.

Er ist aus denselben Säften gequollen die, nicht parodistisch mißbraucht sondern schöpferisch geheiligt, sich in Hymnen wie Craymed entlaufen konnten . . . Es war so ahndungsvoll und schwer,

Dann wieder ängstlich arm und leer,
Es trieb dich oft in Wald hinaus,
Dort Bangigkeit zu atmen aus,
Und wollustvolle Tränen flossen,
Und heilige Schmerzen sich ergossen,
Und um dich Himmel und Erd verging

sind keine außen beobachtete sondern innen durchgeführte Dinge, die nur durch den Zusammenhang in den sie gestellt wird einen paroxysmen Klang bekommt.

Ends aber der kosmogonische Gesang mit dem Satyros seine Gebeizanbett quillt aus Goethes eigenem dunkeln Drang das Chaos zu führen und zu bilden — und niemand hätte ihn verlassen können nicht einmal in dem Gewühl und Zauber solcher Gefühle gläubig bewar, es ist darin eine Verwandtschaft mit dem Gesang des Frügeists ist. Das Komische wird hier hervorgebracht, indem ein echtes Goethe begnüglicher Gallimathias an die Oberfläche kommt — der Rhythmus etwas echt Magisches, die Sätze selbst den dunklen Tiefsinn wortstaggerigen Betaubungen und Offenbarungen für denkunfähige Gemeinden Goethe setzte hier ein, um einen Zauber und eine Gefahr selbst betangen hatten gleichsam von außen zu beleuchten, und dadurch zu machen. Das Chaos von einem Punkt außerhalb des Chaos brachten ist der erste Weg zum Kosmos — damit wird aber zugleich daß Goethe in diesem Chaos gesteckt hat und fähig war sich darüber zu beben, nicht mit Hohn sondern mit Humor:

Und das Ganze klang
In lebend wirkendem Ebbengesang,
Sich tate Kraft in Kraft verzehren,
Sich tate Kraft in Kraft vermehren,
Und auf und ab sich rollend ging
Das All und Ein und Ewig Ding

Kosmogonie des Satyros ist nicht ohne Sympathie geschrieben, nicht als volliger Unmuth gemeint — es ist Herder-Goethischer Pantheismus mit Stagogeneton vorgetragen. Überhaupt ist der Satyros nicht ohne Liebe, nicht aus Verachtung gezeichnet wie Pater Brey, oder wie Wieland der Helden und Wieland. Er behalt, unbeschamt, und unverzerrt, die Einstellung und Gesinnung des Überlegnen, auch nachdem seine Gottheit zu bestialisch verzagt hat.

Satyros ist eine karikierte Selbstdarstellung von Goethes animalischem Unmaß und zugleich Repräsentant für eine ganze Gruppe von solchen Werken die in sich nicht nur einen einzelnen Heilertolg von gewissermaßen ein eigenes Heilverfahren darstellen, die humoristischen Szenen, die den tragischen und den pathetischen, als andern Formen der Erlösung durch Selbstdarstellung, zur Seite treten. Als Prinzip dieser Darstellung (die Schlagworte selbst und notgedrungen unzulänglich) nehmen sie Verhältnis des Dichters zum „schönen Augenblick“ d. h. dem je-

weilig wichtigsten und einzigen Lebensinhalt des heidnisch gesinnenden Menschen. Unter tragischen Dichtungen verstehen wir solche welche das Erlebnis des schönen Augenblicks als eines Relativen gegenüber dem unerreichbaren All darstellen: Typus: Faust. Pathetisch sind die Dichtungen welche den schönen Augenblick selbst als das All, als identisch mit dem Absoluten darstellen: Ganymed, Prometheus, die ganze erhabene Lyrik.

Humoristisch sind die welche den schönen Augenblick als selbstständig gegenüber dem All, dem Göttlichen, dem pathetisch oder tragisch Absoluten darstellen, welche das All relativ nehmen gegenüber dem Genuss. Typus ist Satyros.

Dasselbe Alleintauchungsgefühl, Urgetühl, der dunkle Naturkult, kosmische Taumel der im Ganymed lyrisch pathetisch, im Faustgespräch mit dem Erdgeist tragisch behandelt worden ist, wird im Satyros humoristisch behandelt — und wenn wir wissen wollen wie der Mann der die Erdgeist-szene erleben mußte, um sie so schreiben zu können, über die furchtbare Spannung hinwegkam, warum er nicht unterging wie Höldelein, ein verwandtes Erlebnis zerstörte, so finden wir eine, wenn nicht die Niedergabe, so doch die Anwendung derselben Prinzipien. Der Name wort darauf in seiner Möglichkeit einen Satyros zu schreiben, dem zerrenden Erlebnis die Spitze abzuwenden, indem er es humoristisch nahm, dem er den großen Welt-Eros als animalischen Faun sah. Vielleicht ist überhaupt dem Menschen nicht gegeben, ohne solche Abbiegung, die Spannungen zu ertragen wie sie ein solches leidenschaftlicher Allgefühl wie ihm fordert: die Ekstase, das Außersichsein, das Getühl Getöß der Kräfte zu sein, wie sie die Vergottung des Augenblicks, wie sie der Ganimedes-zustand voraussetzt, kann nicht die dauernde Haltung eines Menschen sein, und Goethe hat uns, im Geigesat: etwa zu Dante, auch die Momente des Nachlassens dichterisch aufbewahrt als gesonderte Nellendarstellungen. Wir ahnen daß auch bei Shakespeare in seinem Humor ein Heilmittel zu sehen ist kraft dessen er eine Faustenz überhaupt auch solche die Erlebnisse zu solchen Tragödien wie Lear oder Hamlet bot. Es ist bei ihm der Humor in die Tragödie selbst hineingesogen, bei Goethe gesondert herausgestellt worden.

Genug, Goethe erlebte die Fülle des Moments unter zwei völlig verschiedenen Formen, und sein Glück hatte zwei Giechter, das des großen Eros oder des Eros, und das eines Fauns. Den zwei Arten den schönen Augenblick zu besitzen entsprechen zwei Arten ihn zu verlieren — denn das gehört zum Wesen des „schönen Augenblicks“ daß er um eine Welt erschafft um sie zu vernichten. Die positive Seite des Augenblicks finden wir

med einerseits, im Satyros etwa anderseits. Seine beiden Formen des Verzichts, des Untergangs sind die Schuld einerseits, der freiwillige oder zwangsläufige Verzicht anderseits. Dichterische Darstellungen der Schuld, seines Friedetike-Erlebnisses gab Goethe im Weislingen, im Clavigo, allem in der Gretchentragödie, die für Faust nur eine Episode (als eine Form des Konflikts zwischen Augenblick und Ewigkeit) bedeutet, auch für sich betrachtet werden kann als eine abgeschlossne Tragödie des Goethischen Schuld. Die dichterische Darstellung des Verzichts ist die hervorgewachsen aus seiner unglücklichen Wetzlarei Liebe zu Lotte, Wagners Leiden. Die Gretchentragödie und Werthers Leiden stellen die beiden Grundtypen unglücklicher Liebe dar, wie sie einem faustischen Menschen möglich wären, die zwei Grundformen der negativen Lösung seines Konflikts zwischen Moment und Ewigkeit, dessen positive Lösung im Faust oder im Satyros, durch hymnisches Pathos oder durch Humor, gegeben wurde. All diese scheinbar selbst dem Gegenstand nach so verschiedene Werke, wie Götz und Faust, Gavyned und Satyros, Clavigo und Werther haben ihren Ursprung – nicht nur in derselben Grundanlage, sondern das andern sein, da ja ihr Verfasser der gleiche Mensch ist) entstehen sogar in demselben Konflikt – einem freilich durch jene Grundidee gegebenen Konflikt, sie sind nur verschiedene Lösungen und Deutungen desselben Konflikts. Die Verschiedenheit dieser Lösungen desselben Konflikts, nämlich des Goethisch-faustischen Grundkonflikts zwischen Augenblick und Ewigkeit, Ichheit und Allheit, Sein und Werden, geht zurück auf verschiedene Ue erlebnisse in welche dieser in Goethes Natur und Schicksal vom Herrn angelegte Konflikt sich bricht, oder auf bestimmende Ue erlebnisse mit denen die Ue erlebnisse sich kreuzen, wie das Triebgefühl durch deutsche Vorzeit und Shakespeare zum Götz-drama bestimmt wurde, das Schuldelebnis durch den zufälligen Bildungsstoff in den Clavigo einließ im Clavigo zu einem fast Lessingisch dialektischen Theaterstück, im Götz zur Episode eines Ritterdramas umgebogen wurde.

Obz allen Bildungs- und Stoffmodifikationen haben wir es beim jungen Goethe, selbst in den scheinbar äußerlichsten Werken, bei Stella oder Clavigo, niemals zu tun mit literarischer Behandlung sogenannter Motive die sich lockten – wie sich moderne Dramatiker und Roman schreiber hinsetzen, Heftschau halten über verschiedene Probleme und Stoffe, soziale, politische, ländliche, psychologische, erotische, sexuelle, pathetische, amerikanische, großstädtische oder kleinstadtsche, Kinder-, Frauen-, oder Künstlerkunst und dann das noch relativ Unbehandelte davon behandeln oder eine neue Seite abzugewinnen suchen oder eine neue Mischung herstellen.

stellen, möglichst bunt, möglichst neu und möglichst intensiv. So entsteht niemals Dichtung. Goethe dichtete bei aller Mannigfaltigkeit seiner Stoffe und Formen immer nur aus demselben Gehalt, nämlich aus dem Verhältnis seines momentanen Selbst zum bewegten All, und der liegt all seinen Werken, von einigen Gefälligkeitspoesien und ästhetischen Experimenten abgesehen, derart zugrunde, daß wir sicher sein dürfen ein Werk noch nicht begriffen zu haben, wo wir nicht jenem Grundkonflikt begegnen und verschiedene Lösungen des gleichen Konflikts, des gleichen Lebensproblems, nicht verschiedene Sachprobleme behandelt er. Es ist eigentlich selbstverständlich: denn alles Lebendige ist eine Einheit, und der individuell geprägte Mensch besteht nur dadurch daß er eine schopferische Mitte, eine Kraft seiner Existenz hat: aus dieser einen Mitte muß hervorgehen was von ihm ausgeht und alle seine Werke und Taten, Gesten und Worte sind nur die Ausprägungen dieser Einheit in immer andern Stoff, ihre Anwendung auf immer andre Gelegenheiten. Man darf, wie man besonders in der Literaturbetrachtung zu gern tut, nicht über der Verschiedenheit der Stoffe und Gelegenheiten die Einheit der Mitte vergessen, über dem woran sich eine Kraft offenbart, die Kraft selbst die sich offenbart.

Nicht bei jedem Menschen ist uns sein Grundprinzip so klar und rein wie bei Goethe oder bei Dante. Bei Shakespeare z. B. liegt es in der Mitte einer Kugel die zu tief ist als daß wir bis zur Mitte reichten, darum müssen wir bei ihm leicht in jedem Werk ein neues selbständiges Prinzip zu entdecken, unabhängig gleichsam von einer einheitlichen Persönlichkeit; aber das ist eine optische Täuschung: auch hier ist die Einheit des schopferischen Ich vorhanden, auch hier sind die scheinbar selbstgenügsamsten Welten von Einzelwerken nur die Anwendungen derselben Seelenkraft. Nur findet man diese Einheit nicht in den sogenannten Stoffen oder Problemen sondern im Stil, in der Art des Schens und Sagens, der Auswahl und des Griffes.

WERTHER

WEENN wir nun von dem Ursprung des Werthers aus dem einheitlichen Mittelpunkte aller Goethischen zentralen Dichtungen abweichen und so werden wir ihn auch nicht für eine Darstellung einer vereinselten Episode aus Goethes Leben halten oder für einen Briefroman über die unglückliche Liebe eines hoffnungsvollen empfindsamen jungen Mannes zur Braut eines andern. Dies stoffliche Missverständnis, der Werther sei wesentlich die Geschichte der typischen unglücklichen Liebe mit tragischem Ausgang hat zwar dem Buch seinen ungeheuern Erfolg verschafft, indem alle ge-

vollen jungen Leute darin sich wiedererkannten und ihr Geschick oder
n Wunsch darin verewigt, monumentalisiert, verklärt fanden:

Jeder Jungling wünscht sich so zu lieben

Jedes Mädchen so geliebt zu sein.

och gerade die Möglichkeit eine unglückliche Liebe so zu verewigen
zu verklären, ihr diese Fülle und Wärme mitzuteilen lag nicht im Stoff
sich, und hatte ihn der größte Meister behandelt, sondern im Ursprung
Dichtung selbst: der ist aber nicht die unglückliche Liebe an sich, nicht
Leiden daran daß man ein erschöpftes Mädchen einem Anderen lassen muß,
denn das uns nun schon bekannte, immer wieder begegnende Leiden
they an seiner eignen Existenz, hervorgegangen aus dem Widerstreit ei-
kosmisch expansiven Lebenstriebe mit den Beschränkungen des Augen-
s. Dieselbe Fülle und Qual die den Prometheus, den Ganymed, den
Ist hervorgetrieben hat ist auch der Keim des Werthers und nicht ein
ebiger junger Mensch, der durch den Anblick eines schönen Mädchens
schlich in Entrüstung gerat und durch ihren Verlust, durch die Unmög-
lichkeit sie zu besitzen in den Tod getrieben wird, ist der Held der Ge-
schichte, sondern wiederum, diesmal allerdings nicht im mythischen oder
mythischen Gewande, der kosmische, titanische Mensch der seinen „schönen
Augenblick“ gefunden hat zu dem er sagen mochte „verweile doch“, um
ganz in ihm zu ersättigen und zu beruhigen, und dem dieser schöne
Augenblick (abermals in Menschengestalt verkörpert) sich entzieht.

auch Lotte ist nicht das Schicksal Werthers, sondern dies Schicksal, den
in der Vernichtung tragt Werther (und Goethe) schon mit sich, eh er
Lotte sein Schicksal erkennen kann. Wenn Werther untergeht, während
die nicht untergegangen ist, so bedeutet das nur daß Goethe in der
Aufführung seine eigne stete Möglichkeit als Wirklichkeit verkörpert, zur
Wirklichkeit verdichtet hat, und indem er sich sah und aussprechen konnte,
Werther in sich bereits überstiegen, überwunden hatte. Aber Werther
scheint der plötzlich aus seiner Bahn gerissene, durch einen äußern Anlaß
zitterte, sondern der von vornherein, von innen her schlechtlin
zitterte Jungling, der dichterische Mensch, dem der Untergang an jeder
Endung seines Lebens droht, sobald sein Wille zur Ewigkeit sich in einen
eigenen Augenblick, in eine menschliche Verkörperung zusammendrängt
diese dann doch versagt. Die Gretchentragödie zeigt uns die eine Lö-
sung dieses Konflikts: der Augenblick wird genossen und vernichtet. Im
Werther sehen wir was geschieht, wenn der Augenblick selber vor dem Ge-
„Nein“ sagt, denn auch das kann er, wenn er Mensch ist. Keine die-
lösungen gibt den ganzen Goethe, aber jeder ist er einmal begegnet.

jede Entscheidung mußte er einmal treffen. Dabei ist das für ihn Wichtige nicht so sehr die praktische Folge seiner Entscheidung als das Erlebnis der Entscheidung selbst: im Faust die Tragik der Vergänglichkeit des genossenen schönen Augenblicks durch die Schuld, im Werther die Qual der Unerreichbarkeit des schönen Augenblicks durch den unwilligen Verzicht.

Dichterische Freiheit gegenüber dem Erlebnis erlaubt Goethe sich nicht in bezug auf den Gehalt, nur in bezug auf den Stoff woran er den Gehalt verdeutlichte, gesteigert, gedrängt symbolisierte, zum Bild nach außen komponierte. Ein innerer Untergang mußte sinnfällig, körperlich werden, wenn er als Dichtung wirken sollte: datur kommt Gretchen aufs Schafott und schießt Werther sich tot, obwohl Friederike weiter lebte und Goethe ein Olympier wurde. Aber die Dichtungen geben nur mögliche Abschlüsse einer wirklichen Tragik die Goethe durchgemacht hatte, es sind stilistische Anwendungen seiner eignen Schicksale: denn Schicksal ist nicht nur was uns widerfährt sondern auch das was wir sind, und bei der geheimnisvollen Wechselwirkung zwischen Charakter und Schicksal, wie sie im damonischen Menschen sich vollzieht, konnte Goethe seine Kräfte als Freigrunder, seine Charaktermöglichkeiten als Schicksals-tatsachen darstellen. So ist Werthers Selbstmord das Gleichnis für die stete innere Gefahr des allzu-blühenden Menschen, Goethes, am Verzicht auf den schönen Augenblick, auf das konzentrierte All, zugrund zu gehn, wie Faust das Gleichnis datur ist daß der Goethische Mensch den einzelnen schönen Augenblick, wenn er ihn zu halten versucht hat, vernichtet.

Nur wenn man in Werther die Tragödie des unglücklich Liebenden sieht, wird man das Hereinspielen von Motiven des gekrankten Fliegenses als abschwächend rügen; bekanntlich hat Napoleon in seiner Unterredung mit Goethe diesen Einwand erhoben. Der Einwand kam eben aus dem Missverständnis: es handle sich hier um die Darstellung einer Begebenheit, um die Bearbeitung des geschlossenen Themas: wie entwickelt sich die unglückliche Liebe bei einem jungen Mann von Gefühl. So geschen war der ganze Apparat von Werthers Stellung und beamtlichem Unbehagen: abstrusig und schleppend, selbst die breiten Naturschilderungen müßten einem Leser lästig sein dem der ganze Roman nur eine Handlung war die den großen Knalleffekt, den Selbstmord, vorbereiten sollte... und freilich, die Mehrzahl nahm Werthers Leiden als Romanhandlung, und die Sensation dankte es dem Schluß. Für Goethe selbst aber handelte es sich nicht um eine Begebenheit sondern um sein Erlebnis.

Für ihn war der Schluß nur notwendige Abrundung, fast von außen hereingezogen, angeregt, allein in dem Werk, durch ein außiges Ereignis

Elbstmord des jungen Jerusalem, der gleichsam den Stoß von außen h unter dem sich die längst bereiten seelischen Massen zum klaren L zur Darstellung kristallisierten. Für Goethe war der seelische Zu- selbst, nicht was daraus hervorging, das wichtige: das seelische Ver- des gottgetriebenen Jünglings zum schönen Augenblick, und eben- gen mußte alles was die Seele des Helden offenbarte in die Mitte ge- werden, alle Handlung nur als Reaktion eines Innenen gegen ein es, nicht als Selbstzweck behandelt werden. Kurz was Werther ist und nicht was ihm begegnet und was er tut - darauf kommt es an. Da Goe- et Dichter, d. h. Gestalter war, und nicht was man heute Psycholog so gab es keine Seelenanalysen, sondern offenbarte die Seele nur an ngen und Gegenwirkungen durch Vorgang. Da Werther zunächst der h ist dem kraft innerer Fülle seine äußere Welt zu eng und unbelebt nt, so ist das Motiv des Missbehagens in seiner bürgerlichen Stellung ll und verdeutlicht von vornherein ein echt Goethisches Erlebnis- mal des pathetischen Menschen in der rationell und zweckhaft ge- en Gesellschaft überhaupt, wie seine ganze Stellung zu Albert den ktzwischenbürgerlicher Vernunft und dichterischem Allgefühl. Einige e Stellen aus Werther lassen ohne weiteres die Identität seiner Er- ht und seines Konflikts mit den verschiedenen anderen Titanen Go- mit Goethe selbst erkennen.

enn ich die Einschränkung so ansiehe, in welche die tätigen und for- den Kräfte des Menschen eingesperrt sind, wenn ich sehe, wie alle amkeit dahinaus läuft, sich die Bestreitung von Bedürfnissen zu raffen, die wieder keinen Zweck haben, als unter arme Existenz zu ver- en und dann, daß alle Betrachtung über gewisse Punkte des Nach- ens nur eine träumende Resignation ist, da man sich die Wände zwi- denen man gelangen sitzt mit bunten Gestalten und lichten Aussich- malt... Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!"

ist derselbe Blick für das Menschthum, das Menschsein, in dieser Stelle Prometheus auf seine Geschöpfe wirft, da sie herum wimmeln auf alle und dumpf ihren Bedürfnissen nachgehn, derselbe Blick für das Untritt von Beschränktheit und Freiheit das Jupiter mit den Worden

ckt In neugeborener Jugend Wonne
 Wähnt ihre Seele sich göttergleich.
 Sie werden dich nicht hören
 Bis sie dein bedurfen

andere noch deutlichere Stelle bringt die Shakespeare-rede in Erin-

„Warum der Strom des Genies so selten ausbricht, so selten in Fluten hereinbraust und eure staunende Seele erschüttert. Lieben Freunde wohnen die gelassnen Kerls auf beiden Seiten des Ufers, denn Gartenhäuschen, Tulpenbeete, und Krautfelder zugrunde gehen werden und die daher in Zeiten mit dämmen und ableiten der drohenden Überschwemmungen abzuwehren wissen.“

Das widerbürgerliche Pathos ist dem Werther so wesentlich, daß Leiden beinah das Gegenteil einer bürgerlichen Liebestragödie ist.

Eine dritte Stelle läßt den Ganymed, den komischen Allliebenden erkennen:

„Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der fläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, und ich dann im Grase am fallenden Bache liege, und nahet an der Erde tausend einfältige Gräschchen mir merkwürdig werden. Wenn ich das Wimmelnden Welt zwischen Halmen, die unzähligen, untergrundlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen, näher an meinem Herzen fühle, und die Gegenwart des Allmächtigen, der uns all nach seinem Bilde schafft. Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwelend trage erhält.“.

Aber auch hier, und das ist das Neue, ist dem Ganymedes getulpe Vergötterung des Augenblicks, schon die Tragik beigebracht – das Thema „ich kann das nicht festhalten“. Von vornherein in Werther angelegt ist der Untergang durch die Unmöglichkeit, das All von dem er sich durchdringt fühlt im schönen Augenblick zu verewigen: immer von neuem, immer kommt dies Thema heraus, und die Geliebte tritt dann nicht als Neues ein, sie ist nur die Verdichtung und Verdeutlichung der Ahnung und der Sehnsucht die Werther sich schon von vornherein aus dem Menschenwesen gesogen hat. Nicht zufällig sondern mit Notwendigkeit vermischen sich die Gefühle von All und Geliebten. Schöpfung und Liebe immer in Werthers Seele, noch eh er nur losgeht: „Mein Freund, wenns denn um meine Augen dampft, und du um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt der Geliebten; dann sehn ich mich oft und denke: ach konntest du das ausdrücken, könntest du dem Papier das einhauchen, was so voll, so in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele im Spiegel des unendlichen Gottes. Aber ich gehe darüber zugrunde, ich liege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen“.

Es ist nicht kluge Absicht der Komposition, der verzahnenden Ver-

reitung, daß uns in solchen Sätzen, ziemlich am Eingang des Werks, das ganze Thema angeschlagen scheint, die Katastrophe vorgeahnt scheint; die Komposition beruht hier nicht auf einem Verknüpfen von Ursachen und Folgen, von Eigenschaften des Helden mit Schicksalen die daraus folgen müssen, sondern in einer Ausbreitung und Entwicklung von Keimen die als untrennbares Einheit von vornherein in Werther angelegt sind, wie sie in Goethe angelegt waren. An der eben zitierten Stelle ist Goethe mit Werther identisch, nicht nur Werther Goethes Mundstück — nirgends wird deutlicher wie sehr der Untergang Werthers auf einer spezifischen singulären Anlage beruht, nämlich der Goethischen: den Moment als bildnerischer Mensch zu bannen und zugleich in das Grenzenlose des Alls sympathetisch einzutauchen. Erst durch diesen Konflikt wird der Werther eine kosmische Dichtung — sonst bliebe er ein burgerlicher Roman von Zweien die sich nicht kriegen. Erst dadurch daß Werther unter der Heitlichkeit des Alls erliegt, daß er von seinem Allgefühl gesprengt zu werden bangt gewinnt seine Leidenschaft für Lotte die Schwere einerseits und die Spannkraft anderseits die das Werk weit über die monographische Beschreibung eines bloß psychologischen Vorgangs erhebt, weit auch über ihr technisches Vorbild Rousseaus *Nouvelle Héloïse*. Solche Naturgefühlausbrüche sind also nicht Schmuck und schöne Arabeske des Werks, auch nicht Mittel um den Feinsinn und das Gemüt des Helden zu charakterisieren — so werden sie gewöhnlich aufgetafelt — sondern sie sind recht eigentlich der Kern von Werthers Geschick, sie geben die Substanz seiner Seele und den Gehalt seiner Leidenschaft, die kosmische Liebe wieder, von der Lotte und die Liebe zu Lotte nur die Anwendung oder vielmehr die Begrenzung ist an der er zugrunde geht. Sich verlieren im All und das All im schönen Augenblick beutzen — daraus entsteht der Konflikt woran Werther zugrunde geht. Da ihm der Augenblick entrinnt, bleibt ihm nur der Untergang im All, der Tod. Nur für den der das All so erlebt wie Goethe kann die Liebe so zum Verhangnis werden. Daraum sind im Werther die Stellen wo er sein Weltgefühl ausspricht so wichtig wie seine Liebesklagen, ja sie sind der eigentliche Grund und Gehalt seiner Liebesklagen.

„Ein großes dammetndes Ganze ruht vor unserer Seele, unsre Empfindung verschwindet sich darinne, wie unser Auge, und wir sehnen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit all der Wonne eines einzigen großen heitlichen Gefühls ausfüllen zu lassen . . . und ach, wenn das Dorf nun hier wird, ist alles vor wie nach, und wir stehen in unserer Armut, in unsrer Eingeschränktheit, und unsre Seele lechzt nach entchluptem Labale.“

Dies ist Faust, auf der Jagd nach dem schönen Augenblick

So tauml ich von Begierde zu Genuss

Und im Genuss verschmacht ich nach Begierde

Nun gar einen wörtlichen genauen Anklang an Faust, bezeichnen das gemeinsame Weltgefühl, für die gemeinsame Quelle der beiden Idien: „Wie oft hab ich mich mit Fittichen eines Kranichs, der über mich flog, zu dem Ufer des ungemessenen Meeres geschellt, aus dem schaumreichen Becher des Unendlichen jene schwelende Lebenswonne zu trinken, um einen Augenblick in der eingeschränkten Kraft meines Durens einen In der Seligkeit des Wesens zu fühlen, das aller an sich und durch sich vorbringt.“

Im Faust: Doch ist es jedem eingeboren,

Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts drängt.

Wenn über uns, im blauen Raum verloren,

Ihr schmetternd Lied die Lerche singt,

Wenn über sichtlose Fichtenhünen

Der Adler ausgebreitet schwelt,

Und über Flächen, über Seen,

Der Kranich nach der Heimat streift

Ich beschließe die Konkordanz zwischen Werther und dem Faust einerseits, als dem Verlierer des schönen Augenblicks, und Faust andererseits als dem Vergötterer des schönen Augenblicks mit zwei zentralstellenden Werthers Leiden welche die gemeinsame Spannung beseugen:

„Was ist der Mensch, der gepriesene Halbgott? Er kann das eben in eben da die Kräfte, wo er sie am nötigsten braucht! Und wenn er in sich aufschwingt oder im Leiden verankt, wird er nicht zu sterben, er aufgehalten, eben da wieder zu dem stumpfen kalten Bewußtsein zurückgebracht, da er sich in der Fülle des Unendlichen zu verlieren scheint.“

„Was man nicht weiß das eben brauchte man“

„Und was man weiß kann man nicht brauchen.“

Und . . . „Der selbst die Ahnung jeder Lust

Mit eigenmögigem Kettel mindet,

Die Schöpfung meines regen Brust

Mit tausend Lebensträumen hindet.“

Und nun jener herrliche Hymnus, neben dem Gauemeister auf der Erhebung des Erdgeistes die grossartigste Kundgebung von Goethes zugleichem Naturkult, seiner mikrokosmisch-makrokosmischen Versuchung das Gefühl des ewig wirkenden Alls, das seine eignen Geburten verma-

um seiner Ewigkeit willen, das Gefühl des vergänglichen Ich, das ich tragen muß.

volle warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das so viel Wonne überströmte, wird mir jetzt zu einem unerträglichen, zu einem quälenden Geiste, der mich auf allen Wegen verfolgt. Ich sonst vom Fels über den Fluß bis zu jenen Hügeln das frucht-überschäute, und alles um mich her keimen und quellen sah, wenn Berge, vom Fülle bis auf zum Gipfel mit hohen, dichten Bäumen stand, all jene Taler in ihren mannigfältigen Krümmungen von den alten Waldern beschattet sah, und der sanfte Fluß zwischen den lispeln Hügeln dahin gleitete, und die lieben Wolken abspiegelte, die der sanfte Wind am Himmel herüberwiegte, wenn ich denn die Vögel den Wald hörte, und die Millionen Mückenschärme in letzten roten Strahlen noch mutig tanzten, und ihr letzter zuckender Blick den summenden Geist seines Gitarre befreite und das Gewebe um mich her, mich auf den aufmerksam machte und das Moor, das meinem harten Felsen Anhaftung abzwingt, und das Gemüte das den dutten Sandhügel hin schaut, mit alles das innere glühende heilige Leben der Natur erfüllt umfaßt ich das all mit warmem Herzen, verloht mich in der unendlichen Fülle, und die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt beweg allebend in meiner Seele. Ungeheure Berge umgaben mich, Abbergen vor mir und Wetterbache stürzten herunter, die Flüsse strömten mir und Wald und Gebirg erklang. Und ich sah sie wütken und in einander in den Tiefen der Erde, all die Kräfte unergründlich.“ singt Goethe das Hohelied des Naturgefühls, der Sympathie mit der Vitalität und der Regung des belebten Alles – und diese Fähigkeit das ganze Komplex belebter Kräfte bis in die kleinsten Erscheinungen auszuleben, bis in die Latigkeit der Mücken und des Moores hinzu zu ziehen, diese universell gesteigerte Empfänglichkeit und Empfindlichkeit ist die eigentliche Grundeigenschaft Wether's, nicht nur ein begleitender Charakterzug, daß es ein entscheidender Charakterzug auch Goethes eben die Konkordanz der Zitate.

Hier schließt sich der Reihe der titanischen Goethesymbole, welche die Vereinigung heidnischen Weltelebens mit modernem Ichgefühl als der Titan der Empfindung – wie Prometheus der Titan des Schatzes oder der Tat, Faust des Strebens ist (so paradox es klingen mag als einen Titanen zu bezeichnen) wenn wir unter einem Titanen einen verstehen das die dem Menschen gezogenen Grenzen nach ihrer Seite, durch irgend welche Kräfte und Mittel zu übertreiten und

zu zersprengen sucht: durch Frotz gegen gegebne Mächte wie Prometheus, oder durch Überspannung gegebner Eigenschaften, wie Werther durch sein Empfinden welches ins All eintauchen will, obwohl es ins menschlich Begrenzte, Leibliche gebannt ist.

Der besondere Gegenstand des Werther, innerhalb der titanischen Dichtung Goethes überhaupt, ist der tragische unfreiwillige Verzicht des Titanen der Empfindung auf den schönen Augenblick. Vom Problem des Titanismus aus betrachtet, vom Charakter des Helden aus, unterscheidet sich Werther vom Mahomet, Prometheus, Frotz, Casar, selbst vom Faust, durch seine Passivität: es ist eine Tragödie der Empfänglichkeit, nicht der Tatigkeit. Er nähert sich damit dem Faust, der wie überall auch hier die Mitte einnimmt oder vielmehr die Synthese bildet zwischen zwei Extremen der Goethischen Natur, einem unbändigen Schattenstreb und einem entsprechenenden Aufnahmetrieb. Faust ist dem Prometheus an aktiver und dem Werther an passiver Expansion verwandt. Vom Problem des Frotzismus, oder vom Schicksal des Helden aus gesehen, vom Verlust zum schönen Augenblick, unterscheidet den Werther sein Untergang im Verzicht vom Faust, der durch Schuld den schönen Augenblick vernichtet. Das hängt übrigens mit seiner Passivität zusammen. So ist Werther unter den Sturm- und Drang-tragödien Goethes auch die einzige worin der Verzicht auf den schönen Augenblick selbst das endgültige, das gesamte Schicksal des Helden ausmacht, die einzige worin der Konflikt zwischen Titanismus und Frotzismus, zwischen Allheit und Augenblick zugunsten des Frotzismus entschieden wird, worin der Wille zum Augenblick den Sieg davon tragt über das grenzenlose Streben. Für Mahomet und Prometheus, für Frotz und Casar existiert der Streit zwischen Titanismus und Frotzismus überhaupt nicht - sie sind nur Titanen, nicht Liebende, und im Gravimed, in Goethes Liebesliedern existiert der Konflikt ebenfalls nicht, hier spricht nur der Liebende, der Gienelbei oder Vergötterer des schönen Augenblicks. Im Faust besteht der Konflikt, und wird zuungunsten des menschgewordnen Augenblicks entschieden, Faust opfert seine Liebe seinem Titanentum. Werther opfert sein Titanentum seiner Liebe, und zwar unfreiwillig, durch seine Selbstzerstörung.

Der Sieg des Augenblicks über den Grundtrieb und das Grundschatzal Goethes, immer weiter zu drängen und zu streben, konnte naturgemäß nur eine einmalige Krise sein und mußte sich als einmalige Objektivierung aus Goethes Existenz lösen - im Gegensatz zum Faust. Wie der Werther dem Gehalt nach am meisten von allen Goethischen Werken nicht nur einen Zustand oder eine Stimmung oder eine Eigenschaft oder eine Schicksals-

form Goethes darstellt, sondern eben geradezu eine Krise, d. h. in einmaliges Erlebnis zuhauftgedrängten, durch ein einmaliges Schicksal zu entscheidenden Konflikt, eine Explosion, hervorgebracht durch das Zusammenstoßen widerstreitender Triebe, so ist er auch der Grundtypus der Goethischen Beichte geworden, vorbildlich für Goethes Art durch die Aussprache eines pathologischen Erlebnisses sich von dem pathologischen Zustand zu betrein.

Aus dieser momentanen, krisenhatten Entstehungsweise des Werther erklärt sich auch das Unterscheidende seiner Form gegenüber Goethes andren großen Werken aus dieser Epoche: der Werther ist unter ihnen weitaus am meisten lyrisch, am meisten unmittelbarer Ausdruck des bewegten Ich, am wenigsten durch Bildungsergebnisse gekreuzt und mithedingt, am wenigsten beschwert durch die symbolische Verarbeitung von Bildungsstoff. Diese Selbstdarstellung, diese Beichte konnte nun freilich nicht als reines lyrisches Gedicht erfolgen, weil es sich dabei ja nicht um das Austönen eines in sich abgeschlossnen sei es freudigen sei es schmerzlichen Moments handelte, sondern um Konflikt, um Spannung, um Krise, die bereits aus dem Dichter herausgestellt, von ihm vorgestellt, distanziert sein mußte, um überhaupt als Krise empfunden werden zu können. Um zu sagen: ich bin froh, ich bin traurig, durch den Frühling, durch die Nähe oder Ferne der Geliebten, durch die Güte Gottes oder meines Vatelandes genügt der einfache Lyrikus, dieser Zustand tönt von selbst, er bedarf keiner Anschauung, keiner Selbsterbespiegelung. Um zu sagen: die und die Krise hab ich durchgemacht, dem und dem Schicksal bin ich verfallen, dazu gehört schon Distanz vom eignen Zustand, kurz um zu beichten was man erlebt hat, um sich durch Beichte vom Zustand zu betrein, muß man schon gleichsam von außen sich selbst sehen können, muß man sich Bild geworden sein, und eine Selbstdarstellung dieser Art wird nicht mehr rein lyrisch sein können, sondern bereits symbolisch, durch Zuhilfenahme von Weltstoff in den man sein Bild prägen kann, da es sich eben um Bild, nicht rein um lyrische Bewegung handelt. Ohne Weltstoff kam also Goethe beim Werther als der Objektivierung einer Krise, nicht nur eines Zustands, nicht aus. Er wollte nicht aussprechen: *so ist mir zumute*, sondern: *durch die und die Erlebnisse ist mir so zumute gewesen* und darüber hinaus: *dies ist das Schicksal eines solchen Charakters!* Er hat ja gerade den ewigen Sinn der momentanen Krise, die Allgültigkeit und Notwendigkeit seines Erlebnisses über den Zufall des Momentanen hinaus gefühlt und zeigen wollen und dazu bedurfte er eines Sinnbildes.

„Du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus

seinem Leiden und laß das Büchlein deinen Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigner Schuld keinen eignen finden kannst" schreibt er im Vorwort.

Dem Gehalt und der Absicht nach konnte Goethe also diese Krise, eben als Krise und als Beichte, nicht rein lyrisch, nicht nur als Bewegung des Ich darstellen.

Andrerseits konnte er bei der Darstellung eines so momentanen, so nahen, so ganz aus einmaligem Impuls, aus Explosion hervorgegangenen Erlebnisses kein Symbol brauchen das ihn irgendwie mit fremdem Bildungsstoff belastete oder das impulsive Erlebnis verdunkelte. Er konnte kein Symbol aus Mythos und Geschichte brauchen, weil das Erlebnis der expansiven Empfindsamkeit zu sehr seiner eignen Zeit angehörte, um heroisches oder historisches Kostüm zu vertragen. Sein Litanentum konnte Goethe sehr wohl, ja mußte er in vergangnen Symbolen ausdrücken, wenn er es nicht lyrisch aussprach, sondern sinnbildlich gestalten wollte. Prometheus, Cäsar, Götz: In seiner Zeit fand er ja kein Sinnbild dafür, es sei denn Friedrich der Große, der doch auch mehr groß als titanisch drängend im Sinne Goethischen Titanismus war. Und auch Faust mußte in die historische Distanz getückt werden, weil er in erster Linie Titan war. So komisch also ein „Titan“ im blauen Rock und gelber Weste, ein Titan im Bildungsstoff des Rokoko wirken mußte (diese Komik wird bald deutlich genug in den zeitgenössischen Kraftprotzen der Klingerschen und Lenziischen Creme-dramatik) so komisch hatte anderseits ein unglücklich liebender Prometheus, Cäsar, Mahomet gewirkt und selbst der Faust der zwischen Titanismus und Frotiusmus ringt ist als Liebender ein Fröhlicher, nicht ein Dulder. Das Unangemessene das darin liegt wenn moderne Gefühle vergangnen Helden in den Mund gelegt werden, wenn antike Helden rökokomäßig schmachten, hatte Goethe als abschreckendes Beispiel an der klassischen Dramatik der Franzosen vor Augen. Wenn er also für die heroisch-titanische Seite seines Wesens nur Symbole herauftitanischer Zeiten brauchen konnte und dafür seine eigne Zeit gerade ausrief, in der er wohl heroische Gesinnungen, aber nicht, worauf es ankam, heroische Gestaltungen, Haltungen, Verkörperungen fand, so kam als Bildungswelt, als Symbolstoff für die erotisch empfindsame Seite seines Wesens überhaupt nur seine jüngste Gegenwart in Betracht: denn Kostümlichkeit war er nicht, der um der Farbigkeit oder um der pittoresken Aufhöhung willen moderne Gefühle in historische Maskeraden vermummt hatte. Wo er historisch dichtete da geschah es wie im Götz oder später im Egmont, weil ihn das Bildungserlebnis, das bestimmte Historische als solches faszinierte,

nicht zur Erschleichung von Farbenreizen die das Historische vorgab, vor- ausgab.

Als das geeignete Symbol für den Träger der Handlung in welcher seine Empfindungen und Erlebnisse sich objektivieren müßten bot sich ihm nun im kritischem Moment, da alles in ihm selbst bereit war sich als reife Frucht von ihm abzulösen, der junge Jerusalem mit seinem Selbstmord. Freilich, nicht zum Träger der inneren Erlebnisse hätte Goethe von vornherein ein Symbol gebraucht: da hatte er sein Ich, dem er einfach einen Namen zu geben hatte, und die glückliche Form unter der er das Ich zugleich als sein eignes und als ein fremdes wirken lassen konnte, hätte keines Anstoßes von außen bedurft. Aber um die Handlung abzuschließen und die innere Möglichkeit zur sinnfälligen Wirklichkeit zu verdichten, hätte sein Ich nicht genügt, es hätte ihm widerstrebt einen Schluß wie Werthers Tod einfach zu erfinden . . . nachdem er sich nun schon einmal auf sein Kostüm und bis in die Details hinein auf sein eignes Milieu beschränkt hatte, hätte er einen so kühnen Schritt über seine gegebene Wirklichkeit in der Selbstdarstellung, wie der Abschluß durch den Selbstmord war, schwerlich gewagt, aus einfacher Erfindung heraus. Das hatte ihm theatralisch forcirt vorkommen müssen: denn der Selbstmord war im damaligen Deutschland nicht ein gesäßiges Ereignis, gegen das man durch hundert tagliche Zeitungsnotizen fast abgestumpft worden war, sondern eine die Grenzen der gewohnten Welt sprengende Ungeheuerlichkeit, ein Schritt ins Grau und die Tragik der alle Gemüter aus dem Gleichgewicht brachte. Ja, der Selbstmord war damals ein Schritt aus dem Rokokokreise, aus dem Zeitmilieu hinaus in eine Welt des Tragisch-herosischen das man nur verschollenen klassischen oder barbarischen Zeitaltern zugetraut hatte, eine solche Tat war etwas für Natiuren und Schicksale wie Brutus und Cato an denen man sich aus der Ferne à la Klopstock erhob und entsetzte, aber außer dem Bereich des heute Wirklichen oder Wahrscheinlichen - allenfalls gestattete man es der Sphäre der großen Welt, wie in Emilia Galotti. Ein Schriftsteller der damals, vor Jerusalems Tod, die Geschichte einer unglücklichen Liebe aus seinem eignen Zeit derart aus freier Erfindung heraus abgeschlossen hatte, würde etwa so abenteuerlich überstiegen gewirkt haben wie heute ein Autor der einen im zeitgenössischen Milieu spielenden, naturalistisch angelegten normalen Roman abschließe, indem er den Helden, einen jungen Mann mittlerer Schichten von Gefühl und weltmannischen Manieren, weil er ein Mädchen nicht kriegt, im Grunewald eine Rauberbande gründen ließe.

Mit andren Worten, die Tat des jungen Jerusalem war eine Erweiterung der zeitgenössischen Möglichkeiten, eine Erweiterung des Milieus, des Ko-

stüms, des Gesichtskreises, und vor allem des Symbolbetrachts an den Goethe sich zu halten hatte. Das Schrecknis der Tat war nicht nur Sensation über einen Einzelfall, sondern das dumpfe Gefühl daß die bürgerlich zahmen Vernunftgrenzen ins Irrationale und Pathetische durch diesen Fall erweitert, wenn nicht gesprengt würden, ein Entsetzen über die Erschütterung der bürgerlichen Ordnung befiehl jene enge, eingeschränkte Welt. Von da aus wird klar was der Tod des jungen Jerusalem gerade damals für Goethe bedeuten mußte: nun blieb er innerhalb seiner Zeit, innerhalb seines Kostüms, wenn er die Handlung wirklich so abschloß wie sie seiner überbürgerlichen Leidenschaft möglich, fast notwendig war. Was von Jerusalems Tat als Abschluß seines Werks eine verstiegene Romantik erschienen wäre, vielleicht sogar als ruchlose Propaganda eines Freigeistes, das erschien nach ihr als die meisterlich motivierte, ruhend ausgeführte, erschütternd vorbereitete Darstellung eines schrecklichen, aber wirklichen Ereignisses das noch alle in Atem hielt. Für das Publikum und für Goethe hatte der Tod Werthers und Jerusalems genau die entgegengesetzte Bedeutung. Für das Publikum war der ganze Roman nur die Vorbereitung, die Begrenzung des schrecklichen Vorfalls. Goethe erschien als der begabte Autor der die Sensation des Jahres, Jerusalems Selbstmord, plausibel, menschlich verständlich gemacht und zugleich verklärt hatte, indem er sie zum Höhepunkt einer rührenden Liebesgeschichte gemacht. Für Goethe war der ganze Selbstmord nur der symbolische, der symbolschaffende Anlaß, seine eigne pathetische Leidensgeschichte abzurunden und abzuschließen. Das Publikum ging von Werthers Tod, als einem außerhalb der Geschichte noch rationellen Stoff aus, Goethe von dem Leiden, seinem eignen, für das der Tod mehr technischer als innerer Abschluß ist. Was Goethe am Werther interessierte wäre auch mit einem tasso-ähnlichen Abschluß, einem stumpfen Abschluß gesagt gewesen: der Roman, nicht die Dichtung verlangte solch ein Ende. Es fragt sich ob der Werther so wie er uns vorliegt diesen Massenerfolg gehabt hätte, wenn ihm nicht durch die stoffliche Sensation, deren romanhalte Darstellung er dem breiten Publikum erschien, vorgearbeitet worden wäre. Gewiß öffnete dann das stoffliche Interesse die Sinne nach und nach für die seelischen und sprachlichen Wunder, für den eigentlich Goethischen Gehalt, für die Eroberung neuer gemutlicher und sinnlicher Provinzen die mit dem Werk gegeben waren. Wenn Napoleon das Werk siebenmal las und es auf dem ägyptischen Feldzug nicht von der Seite ließ, so fesselte ihn die verwandte Stimmung eines weltdurchdringenden expansiven, überschwänglichen und mässlos begeisterten Herzens, nicht die stoffliche Sensation, von der er vielleicht gar nichts wußte in dem Geschmack

ns an Werther liegt nichts Paradoxes: denn der junge Napoleon itäischer Schwärmer, wie der Verfasser des Werks, und er möchte Verfasser vor allem fühlen was er bei keinem seiner Zeitgenossen konnte, eine gesellschaftsprängende, urtümlich kosmische Seele wie seine. Aber bei der großen Masse war sicherlich die stotliche Seiner Ausgangspunkt des Interesses, der Selbstmord Jerusalems die Erregung für den Erfolg von Werthers Selbstmord. Für Goethe also Tat Jerusalems die Ermöglichung eines pathetisch großen Abschlags im Kostüm seiner Zeit, die Erlaubnis als symbolischen Träger seines Prognosie einen Zeitgenossen zu wählen, ohne die gläublichen Gitter der Zeit zu überschreiten. Diese wurden durch Jerusalems Tat bis zu diesem Punkt hin erweitert zu dem Goethe kraft seiner eignen seelischen Möglichkeiten vordringen, sich ausspannen musste.

lehrreich einmal die gegebne Form einer großen Dichtung nicht als gegeben hinzunehmen, sondern sich zu fragen warum diese und welche gewählt worden ist, ob sie zufällig oder im Erlebnis des Dichters entdeckt und notwendig war.

In das Werther-Erlebnis nicht als reine isolierte Lyrik sich verlautete, sondern bereits einer symbolischen Vermittlung bedurftte ist zuorden. Es war eine Krise, und zwar eine überstandene Krise, nicht eine ungebrochene Erfahrung, nicht ein Gefühl; der Inhalt des Erlebens war ein Konflikt, und ein Konflikt als solcher kann nicht reine Lyrik sein, wenn auch die Empfindungen deren Widerstreit zum Konflikt, die Momente deren Wechsel zum Konflikt wird, jeder für sich, verstanden werden können: so hat Goethe den Besitz des Geliebten und den Verlust des Geliebten als Zustände (oft sehr vielpältige und gebrochene Zustände) der Sehnsucht und der Trauer lyrisch ausgesungen, aber nicht den Prozess des Besitzens und Verlierens, nicht den Übergang, die Krise wo aus dem Besitz Verlust wird, werden muss. Zum mindesten ist die Lyrik der unmittelbaren Gefühlsbewegung (das was wir seit dem ersten Durchbruch als Lyrik des Werdens von den distanzierenden Formen des Seins unterschieden konnten) nicht die Form für Darstellung dieser. Es gibt in der Weltliteratur allerdings mehrere lyrische Zyklen, die Gegenstand und sogar Gegenstand nicht nur Gefühlsmomente sondern Konflikte und Krisen sind: aber in diesen wird immer eine dichte, von besonderer Bedeutung, zu einem Ganzen zusammengedrängt und zuweilen eine symbolische Distanzierung vorgenommen durch die Hervorhebung des konflikt-schaffenden „Du“ ins Gedicht selbst. Es sei es episierende sei es dramatisierende Vergegenwärtigung des

Du, welches in der Goethischen Lyrik nur als richtunggebend, als Adressat, außerhalb des Gedichts wirkt, in das Gedicht hereinspielt, aber nicht im Gedicht mitspielt. Ich denke hier vor allem an den Amor in Dantes Vita nuova, an den Jüngling und die Dame in Shakespeares Sonetten, an den Engel in Stefan Georges Vorspiel zum Feippich des Lebens. Als Gedichtzyklus hätte sich also die Darstellung der Wertherkrise denken lassen, aber dem jungen Goethe des Sturms und Drangs lag wohl keine Form fernet als die zyklische Abrundung eines Auf und Ab von stürmischen Gefühlen, und wir begegnen jener Form nie in Epochen und Menschen sprengenden entfesselten Gefühlsüberschwangs, sondern brennender und dabei vor allem verhaltener Leidenschaft. Es kam dazu daß Goethes besondere Aufgabe damals ein Durchbruch seiner Lebenskräfte durch Hemmungen aller Art war, während die Zeitaufgabe jener Zykliker eine Bändigung der drangenden Kräfte war. Wie hätte Goethe also, kaum aus dem Käfig des Rationalismus entsprungen, sich im Zyklus freiwillig binden sollen! Er hat es später getan, als seine Aufgabe die Einholung und Rettung seiner Kräfte, die Schaffung eines neuen Formideals wurde. Wie eignete sich nun die dramatische Form zur Objektivierung seiner spezifischen Wertherkuse?

Goethe hatte ja seinen Titanismus wiederholt gerade unter dieser Form objektiviert: seinen Kampf gegen die Welt. Er hatte im Faust selbst innerliche Konflikte als Drama herausgestellt. Es war die Form die unter Shakespeares Zauber sich ihm damals immer zuerst aufdrängte. Warum hat ihm der Wertherkonflikt nicht eine dramatische Behandlung nahegelegt? Er hatte wohl das Gefühl daß es sich hier nicht in erster Linie um Tat, um Handlung, also um dramatischen Nerv handelte, ja nicht einmal um Begebenheit. Die Leiden Werthers waren der Inhalt, nicht der Tod Werthers! Die Seele des Werther-erlebnisses, die Seele von Goethes Erosismus überhaupt war Gefühl, Übermaß der Empfindung, und der Konflikt selbst bestand in einem inneren Widerstreit zwischen dem Übermaß des Gefühls und seiner Begrenzung wo es heraustritt und ein Fremdes ergreifen will – am In-sich-eingesperretsein, Auf-sich-zurückgewiesensein, In-sich-Zurückgedrangtsein geht Werther zugrunde. Man vergleiche damit Goethes dramatische Ablagen die den Titanismus verkörpern: Prometheus, Lazar, Goetz treten aus sich heraus, kraft der Expansion ihres Willens in Konflikt mit den Außenmächten, sie greifen an oder sie verteidigen sich, die Form und das Mark ihres Daseins ist die tätige, handelnde Auseinandersetzung mit einem Nichtich, ihr Schicksal ist der Kampf mit der Welt, Siegreich oder unterliegend. Ihre Spannung führt sie bei jedem Schritt aus sich heraus, nicht in sich hinein wie Werther, der ja bei der ersten, negativen Schicksalshätten

zug mit dem Nichtlich zugrunde geht. Also schon der Schauplatz herischen Konflikts ist sein Inneres, der Schauplatz der titanischen ist die Welt. Auch der Faust ist, wenn schon mit Werther versch versch das Übermaß empfindender Innerlichkeit, doch mit Prometheus, Cäsar als titanisch starker Einzelner, durch expansiven Will und genug um nicht an seiner Empfindung zu ersticken sondern reale Welt hinauszuschicken.

Inselben Gründen warum das Werther-Erlebnis der Symbolisierung ästhetischer Form widerstrebt entzog es sich auch einer rein epischen Form, der einfachen romanhaften Erzählung, denn auch die Erzählung in erster Linie ein Übergewicht von Geschehen voraus, zum mindesten sich das innere Schicksal nur durch Begebenheiten und Begegnungen abtun. Ist beim Drama der Charakter des Helden der Mittelpunkt, in die sinnliche Aktion ausgehen soll, ist für einen dramatischen eine Aktivität vorausgesetzt, so kann der Romanheld allerdings passieren den Sinn der Erzählung zu verfehlten. Denn geht wir auf den sinn- und geschichtlichen Ursprung beider Gattungen zurück, mit dem welche beiderseitigen inneren Gesetze gegeben sind, so ist das Drama aus der unmittelbar anschauenden, aufführungsfähigen Darstellung Handlung, die einen handelnden Menschen notwendig voraussetzt. Sie heißt sich in tätigen Bezug setzen zu etwas außer uns. Eine Erzählung setzt nicht von vorherem die sinnliche gegenwärtige Anschauungsbildende Menschen voran, sie ist ihrem Ursprung nach der Beobachtung das geschehen ist, das Geschehen also ist die Hauptbedeutung, kann aber ebenso gut etwas sein das begegnet ist, das einem Menschen ist, als das was einer getan hat. Während ein Drama schon entsteht, wenn nicht ein handelnder Mensch da ist, kann eine Erzählung ein Bericht sehr gut entstehen, wenn irgend etwas vorgefallen ist, und damit etwas vorkommt, ist nicht notwendig ein aktiver Mensch vorausgesetzt. Vorfälle können auch einem passiven Menschen begegnen. Dieser Seite her empfahl sich also das Wertherische Erlebnis, der sonst mit seiner passiven Empfänglichkeit immer noch eher einer ethnographischen als einer dramatischen Behandlung. Aber freilich der Gegenstand Goethes Werther-Krise war zu arm sogar an einfachem Geschehen, um sich zu einem reinen Roman auswachsen zu können. Es war kein Kampf von Gefühlen der schließlich zu einer äußeren Entladung, welche als Vorfall wirken konnte. Sind Gefühle etwas Erzählbares, das zum Gegenstand eines Berichtes werden kann? Nein... was aus Gefühlen resultiert, was aus dem Zustand - denn das

sind Gefühle — zur Handlung oder wenigstens zur Begebenheit führt. Zustände können nur ausgedrückt, Handlungen vorgetragen oder berichtet, Begebenheiten nur berichtet werden. Jenes erste ist der Ursprung der lyrischen Form, das zweite der Ursprung der dramatischen, das dritte der Ursprung der epischen Formen. Dazwischen liegen Übergangs- und Mischformen, wenn z. B. ein handelnder Mensch seine Zustände ausspricht, wie etwa Faust, oder ein Zustand zu berichtbaren Begebenheiten führt, wie Werther. Im ersten Fall kann man von einem lyrischen Drama sprechen, im zweiten vom lyrischen Roman. Und es ist kein Zufall daß das lyrische Drama Goethes zum Helden seinen Titanen, also seinen aktiven Menschen mit dem Übermaß der Innerlichkeit hat, sein lyrischer Roman seinen passiven Menschen mit dem Übermaß der Innerlichkeit — beide Werke entstammen einem lyrischen Bedürfnis, und nur durch die notwendige Symbolisierung dieser Zustände welche zu Konflikten und Krisen führten (also einer rein lyrischen Aussprache dadurch entzogen wurden) erst durch diese Kreuzung mit Handlung und Begebenheit wurde der Faust zum Drama, der Werther zur Erzählung bedingt. Im Prometheus oder Co. war das erste Bedürfnis nicht die Gefühlsentladung sondern die Expansion aktiver Spannkräfte — nicht Aussprache der Seelenzustände sondern Verkörperung von Willen.

Wir haben das Werther-Erlebnis, als Gehalt, konfrontiert mit den verschiedenen möglichen Formen in denen es sich hätte verkörpern können. Wir sahen daß es als reine Lyrik nicht verkörpern konnte, weil es nicht reiner Moment und Zustand sondern Krise war. Zur dramatischen Ausprägung taugte es nicht wegen der Passivität seines Helden und der reinen Innerlichkeit seiner Schicksale, wegen des Mangels an Handlung. Und zur reinen Epik war es ungeeignet durch seinen Mangel an Begebenheit, durch sein Übergewicht an innerer Zuständlichkeit. So sehen wir den Werther-Gehalt gewissermaßen eingeklemmt auf eine Mischform, die lyrische Erzählung; denn es handelte sich darum Zustände auszusprechen deren Lösung und Entspannung stattfand durch eine Krise, also eine Begebenheit welche sich berichten ließ. Das Kunstmittel jedoch, mit dem sich die Amalgamierung beider Techniken, der lyrischen und der erzählenden, die Befriedigung des primären Bedürfnisses, nämlich Zustände auszusprechen, und des sekundären, eine Begebenheit zu berichten, am besten bewirken ließ, war die Briefform.

Sie hatte als die gegebne Gattung für den empfindsamen Roman, für die Aussprache von Gefühlen und Zuständen zweier Liebender, für die Entwicklung oder Analyse von Begebenheiten die wesentlich aus einer inneren

anone hervorgeringen, europäischen Eindruck und Geltung gewonnen Rousseaus *Nouvelle Héloïse*. Durch ihn vor allem (obwohl er nicht der ist) wurde der Briefroman als selbständige Gattung legitimiert – etwa gleichzeitig mit dem humoristischen *Glossenroman*, Sternes *Shandy*, der einer ähnlichen Seelenlage entgegenkam, seinen Sieges- schen die europäische Literatur. Beide Werke danken ihren Ursprung in Erfolg dem Freiwerden, der Lockerung des Gemüts, der empfindsamerlichkeit, welche jahrhundertlang durch die Rationalisierung bewahrt oder durch religiöse Bindungen anderweit festgelegt, verhattet nun weder die Aufklärung noch die Kirchen konnten mit dem selbständigen etwas anfangen, und beide sorgten für seine Unterdrückung: Aufklärung um der Vernunftzwecke, um der klaren Erforschung und Erkenntnis der Welt willen, die Kirchen, um keinem Individualismus und Materialismus (beide entbanden und förderten das Gemüt) Macht einzuräumen gegenüber ihren Gesetzen oder Mysterien. Erst als sich aus den Aufklärungs-ideen die neuen Freiheits- und Humanitäts-ideen und -strenge herausgelöst hatten, als das bloße Fühlen und Empfinden dem Glauben und dem Glauben gegenüber einen selbständigen Menschenwert eingeräumt hatte, vor allem durch die Prophetic Rousseau's, rang auch das ordne Gemüt, die entfesselte Empfindsamkeit nach selbständigen Formen, literarischen Fixierungen und Gattungen – und es ist schließlich der Prophet der Rückkehr zum ursprünglichen fühlenden Menschen, der Verklärer der Natur, der Verteidiger des Subjekts gegen die Gesellschaft, zugleich der Verfasser des ersten europäischen Empfindsamerlromans ist. Warum die aus der Empfindsamkeit gequollene Erfassung notwendig zur Briefform führt habe ich bei der Erörterung des Werks zu zeigen.

Rousseau als der Prophet der Gefühl-emancipation zugleich eine Aussicht bot welche ebenbürtig neben die aus der Antike übernommene Gattungen des Rationalismus trat, indem er ein Gefäß schuf worin das gesessene Gefühl sich als Begebenheit ausbreiten konnte, gab er zugleich deutschen Dichter der neuen selbständig entfesselten Seelen- und technische Vorbild, und erleichterte ihm damit die Aussprache. Diese in ähnlicher Weise wie ihm Herders Theorie seiner Zeit in der Sprache den Durchbruch zu seiner eignen Lebenstilie erleichtert hatte. Ohne Rousseau hätte wohl die besondere Art von Goethes Wetherstein auf den lyrischen Briefroman als die gemäße Form der Aussprache angewandt, wie Goethe wohl auch ohne Herder zu sich selbst durchgewandert wäre, aber nur mit größter Reibung des Suchens und Tastens.

mit Einbuße an frischer Stoffkraft welche nun gleich in das Werk selbst geleitet werden konnte. Das Erfinden neuer Gattungen war nicht Goethes Sache, und das Vergreifen in der Technik konnte auch die Vollendung der dringlichsten Entwürfe hindern, wie Mahomet und sogar Prometheus, als Dramen, Fragmente geblieben sind, und Goethe schließlich aus ihrer dramatischen Not eine lyrische Tugend machen mußte, nur weil er, durch Shakespeare verführt, von vornherein in dramatische Form pressen wollte was eine zu große Masse lyrischer Elemente enthielt um sich ganz in nackte Tathandlung umsetzen zu lassen. Man darf, zumal in einem „Bildungs“-zeitalter mit vielen bereitliegenden, freigegebenen Vorbildern und Gattungen und entsprechender Verfuhrung zum Experimentieren, nicht von vornherein annehmen daß der dringende Gehalt sich schon von selbst der richtigen Mittel bedienen werde um zum lebensstüdigen Körper zu werden. Ohne die Nouvelle Héloïse gäbe es vermutlich irgendeine (wahrscheinlich fragmentarische) Ausprägung des Goethischen Werthererlebnisses, nur gerade so wie sie vorliegt, als der Briefroman Werther Leiden, gäbe es sie nicht denn keine andre Gattung entsprach so sehr dem seelischen Gehalt jenes Erlebnisses als Mittel zur Gestaltung wie gerade der Briefroman.

Was sind nun die besondren Eignungen der Briefform? Zunächst der Brief ist viel weniger bedingt als eine feste Künsteform - er ist nicht seinem Ursprung nach auf bloßen Bericht eingeschränkt wie die Erzählung, oder auf bloße Aussprache augenblicklichen Zustandes wie das Lied oder die Hymne. Seinem Ursprung nach kann er beides sein. Mitteilung daß etwas vorgetragen ist und Aussprache wie einem zumeist ist der Brief partizipiert also schon als Gattung an den epischen wie den lyrischen Eigenschaften die zur Darstellung eines Wertherischen Erlebnisses erforderlich würden. Er ist demnach auch nicht, wie die Erzählung oder das lyrische Gedicht, an eine bestimmte Zeitform gebunden, an Vergangenheit oder Gegenwart. Die Erzählung gehört immer der Vergangenheit an, und wenn bei Erzählungen zur Verlebhaftigung das Präsens angewandt wird, so ist das ein rhetorisches Mittel, ändert aber nichts daran daß von etwas erzählt wird (wenigstens noch so lebhaft) das war dagegen im lyrischen Gedicht wird immer der gegenwärtige Zustand ausgesprochen und die präteritalen Formen die es enthalten kann geben nur Kunde von Ursachen oder Gegenwälten des gegenwärtigen Zustandes - und diese können allerdings auch in der Vergangenheit liegen. Nicht die grammatischen Formen und das entscheidende für die Zeitform in der ein Werk spielt, sondern der Blickpunkt des Verfassers bei seiner Konzeption. Eine Erzählung wird immer konzipiert aus dem Gesamtüberblick über ein wirkliches oder fiktives Vergangenes, ein

lyrisches Gedicht ist der Ausdruck eines in sich selbst, also in seiner Gegenwart befindenen Ich. Der Brief kann aber gleicherweise von fremden, vergangenen und von gegenwärtigen Ich-dingen reden — er ist von keinem temporalen Blickpunkt abhängig. Überhaupt empfängt der Brief als Gattung sein Gesetz nicht von der zeitlichen Distanz (oder Distanzlosigkeit) wie die Erzählung und das lyrische Gedicht, sondern von der räumlichen, die Mittel des Briefs sind bedingt nicht allein durch eine erste oder dritte Person deren Vergangenheit berichtet oder eine erste deren Zustand ausgesprochen wird — sondern durch eine zweite, gerade durch eine zweite an welche hingesprochen wird, und zwar über eine Distanz hin. Die Relation zwischen dem erzählenden oder sich aussprechenden Ich und dem empfangenden Du gehört von vornherein zu den Formbedingungen des Briefs. Dies ist es was ein Briefwechsel mit dem dramatischen Genus teilt. Das Du ist bereits in die Form hentezogen, die Aussprache wird erst möglich durch die Spannung zwischen einem Ich und einem Du, einem redenden und einem hörenden — eine Spannung welche weder der erzählenden, noch der lyrischen Gattung eignet — denn das Publikum das der Erzähler voraussetzt muß nicht, wie das ingetretete Du, in die Erzählung selbst hentezogen werden, gehört nicht zum bestimmenden Faktor der Erzählung — ein Publikum bestimmt nur daß der Autor erzählt, der Adressat aber auch wie der Schreiber sich ausdrückt.

In den Gedichten wiederum die an jemand gerichtet sind, also insbesondere bei Oden, ist das Unterscheidende daß beim Du nicht von vornherein der Wille zum Anhören der Aussprache vorausgesetzt ist, das Du wird nur als passiv gedacht, während ein Brief durch das bloße Anhören von seiten des Du veranlaßt, bedingt und beeinflußt wird. Um die Gesetze der Gattungen festzustellen, muß man sich immer an ihren Ursprung halten. Ein Gedicht entsteht, weil ein Gefühl entladen werden soll, einerlei wohin, einerlei ob es an einem Du, einem Gegenüber seine Grenze findet oder ins leere All hineinklingt. Ein Brief wird geschrieben, weil ein Gegenüber, weil ein Du hören will; also das Du ist gewissermaßen Miturheber, die Wirkung vom Du her bestimmt Ton und Distanz, Stärke und Struktur eines Briefs ganz anders, übt eine ganz andre Aktivität aus als das Du einer Ode. Eine Ode wird nur zu jemanden hin gedichtet, ein Brief zu jemanden hin und von jemanden her verfaßt — kurzum, nicht nur aus einem Zustand oder einem Vorfall heraus, sondern aus dem Zustand oder Vorfall plus einer Relation.

Was ergibt sich dann aus diesen besondren Bedingungen für den Goethischen Roman? Ohne weiteres leuchtet zunächst ein welchen Gewinn

Goethe für seinen Roman aus der Dehnbarkeit der Briefform ziehen konnte. Er brauchte die Opsis des Lesers nicht fortwährend umzustellen, wenn er von den leidenschaftlichen Zuständen, wenn er von den allgemeinen Reflexionen und wenn er von den Begebenheiten des jungen Werther sprach — für all diese drei Ausdrucksarten war der Brief ein gleich angemessenes Vehikel. Es widersprach nicht dem Wesen des Briefes, jetzt lyrisch von einem gegenwärtigen Gefühl, jetzt erzählend von einem vergangenen Vorfall Kunde zu geben . . . jeder andren Gattung hätte das widersprochen, jeder andre Rahmen als der Briefroman (vielleicht der viel lockere eines Tagebuchs ausgenommen) hätte ein fortwährendes Umpringen nicht nur des Tempus und des Tempo, sondern vor allem eine fortwährend andre Einstellung des Erzählers und damit des Lesers, einen Standpunktwechsel bedingt, durch welchen die straffe Einheit, der mitreißende Strom der Begebenheiten und Gefühle unmöglich geworden wäre. Ja, in jeder andren Form als der von Goethe gewählten wäre sogar die Kontinuität der Person notwendig durchbrochen worden, indem das Ich und das Er hatten wechseln müssen. So hat Goethe nur am Schluß, zur Fintroduction des Lodes, aus der Selbstdarstellung des Helden übergehen müssen zum reinen Bericht über ihn, und dieser einmalige Umbruch ist von größter Wirkung. Aber auch dieser Umbruch hätte seine Wirkung verloren, wenn er schon mehrmals innerhalb der Geschichte vorweggenommen worden wäre, und nur die Briefform ermöglichte den Zusammenhalt sowohl der lyrischen wie der epischen Partien, gestattete ohne Zwang die Abwechslung der Lempora und Tempi, die ausladenden Gefühlausbrüche und den nackten Bericht, die Hymnen über die Herrlichkeit Gottes und die Schilderung von Lottes Häuslichkeit, ja erst durch die einheitliche Person des Briefschreibers ist dem Dichter ein für allemal eine innere Einheit, ein Zusammenhang gegeben der im einzelnen ihm eine viel größere Freiheit des Ausdehnens und Zusammenziehens gestattet, ein Verweilen beim Detail oder eine Abschweifung, als jede andere Form es getan hätte — denn es ist ja nun überall, in jedem Brief, sei es ein Berichtsettel oder eine Hymne, die gleiche persönliche Lust und Gegenwart in der Mitte, während eine Erzählung selbst mit einheitlichem Helden und durchgeführter Handlung immer in Gefahr ist bei jeder Abschweifung Held und Handlung vergessen zu machen. Wenn der Darsteller zugleich der Held ist, so sind alle Dinge die in seinem Bereich treten oder in deren Bereich er sich verliert ja schon mit ihm durchdrungen.

Das ist der Gewinn der Briefform. Diesen Gewinn teilt allerdings die Ich-Erzählung. Aber die Briefform gibt dem Dichter außer der Einheit und

heit noch einen andren Vorteil den die Ich-erzählung nicht mit ihr und der ihm bei der Darstellung der Werther-krise unschätzbar sei: das ist Möglichkeit die leidenschaftlichsten Gefühlausbrüche vollständig unmittelbar und zugleich als geschen, als objektiv wirken zu können: dadurch erst wird der reine Lyrismus episiert, ohne an Gegenwart zu verlieren, dadurch wird alles Lyrisch-hymnische, was nun einmal die Substanz des Werkes ausmacht, den erzählenden Partien naht- und los angeglichen, in dieselbe Ebene und Luft gebracht. Und diese doppelte Doppelseitigkeit verdankt die Briefform eben jenem Du, jenem von Relation welches in ihr eingeschlossen ist. Der Ich-roman könnte eine Erzählung und bloße Lyrik aneinanderreihen, aber niemals bekäme die Lyrik die Distanz mitgeteilt die die Briefform durch das latente Du herstellt, mit sich führt. Der Ich-roman setzt kein einmaliges Gegenüber vor, welches die abgesprochenen Zustände sieht und beurteilt.

Wer ist nun jenes Du im Werther, wer ist der singierte Freund an den die Leidenschaften Wethers gerichtet sind? Wer sieht Wethers Leiden gleichsam von innen, aber mit der persönlichen Teilnahme die beim bloßen Publikum zielt, doch nicht vorausgesetzt werden darf? Denn das ist ja die Aufgabe dieses Kunstwerks, das erhebt es über die stoffhalte Aussprache der Freunde, die die bloßen Briefe als Naturform schon geben könnten, daß den Wertherbrief gegenüber dem Goethebrief erst zur Kunstform: daß Wethers Ausbrüche, so unmittelbar aus dem Innern quellend, zugleich eben als von außen gesehne Formen eines Lebens . . . der Augenblick in Werther befangen ist von innen her, den er aus seinem Werden herausbringt, erscheint jenem fiktiven Du zugleich als abgeschlossenes, losgelöstes, endliches, kurz-kunstgewordnetes Sein. Und wir als Leser, durch die Briefe hineingezogen in die Suggestion des leidenden im Moment verhafteten Ich, sich entladenden Werther und zugleich in die Kraft der Briefe, korrelativ mitgegebne gelöste Betrachtung des fiktiven Du, sehen Wethers Leiden von innen und von außen zugleich, als ein Werdendes als Gewordenes, als mitteilende Bewegung und beruhigende Gestalt als Wirklichkeit und als Schein! Dies ist aber geradezu der seelische Grund der nötig war, um den Werther überhaupt schreiben zu können, da der Naturform des Goethischen Verhältnisses zu Lotte Ruff die Form von Wethers Leiden zu schaffen. Jenes fiktive Du an welches Goethe, das Sinnbild des leidenden im Erlebnis verhafteten Goethe, gebaut ist (wen auch Goethe darunter verstanden haben mag) niemand wie Goethe selbst als ein bestreiter, gelöster Betrachter seiner gefährlichen Keuse, Goethe der sich selbst sehen konnte, gleichsam von einem

andren Stern, der sein eigenes Erlebnis abrunden, abgrenzen, richten konnte, ohne deswegen weniger derselbe Goethe zu sein, der dies ganz war und ganz von innen her wußte was es bedeutet wie Werther zu leiden. Ein Gott gab ihm zu sagen was er leide, das heißt er gab ihm die Mittel zugleich sehen zu machen, zu vergegenwärtigen was er leide.

Ich wollte an diesem Beispiel bis ins einzelne zeigen warum für den vorliegenden Fall, für die vorliegende Art seines Leidens keine Art des Sagens so gemäß war wie die Briefform, warum hier mit einer ihm geläufigen Form der Aussprache (ich nenne das Naturform, eine mit dem empirischen Leben selbst schon gegebne Ausdrucksart) zugleich eine neue Kunstform, d. h. Erlösung durch Gestaltung, sich für ihn entwickelte.

EGMONT

DAS Werther-Erlebnis und die Werther-dichtung bedeutet im Leben des jungen Goethe, des Goethe vor der italienischen Reise, den inneren Höhepunkt und vielleicht für die Ökonomie seiner geistigen Kräfte den wichtigsten Einschnitt. Werther ist die größte fertige Dichtung der ersten Hälfte seines Lebens: denn wenn auch einzelne Pläne und Fragmente an Umfang und Macht der Konzeption den Roman übertreffen, wie Prometheus, Mahomet und vor allem der Faust, so blieben sie doch eben Bruchstücke, und in der Kunst gilt nicht das Geplante, sondern das Vollendete. Wenn auch an einzelnen Punkten von Goethes früher Dichtung der Strahl seines Lebens noch höher thieb als das Gesamtmein der Werther, z. B. im Ganimed, in der Prometheus-ode und in Mahomets Gesang, in Fausts Monolog und im Erlgeistgespräch, wie weit es ihm gelange die ganze Masse seiner aufgewühlten Natur zum Gebild zu handigen, Herr über die Gesamthülle seiner Leidenschaft zu werden — und welcher Leidenschaft! das konnte Goethe erst nach Vollendung des Werther sehen, denn den Faust trug er als unvollendetes ihn bedrangendes Gewoge mit sich weiter, ab und zu einige gewaltige Forsi davon herausstellend, aber mit dem Gefühl daß er hier noch eine Last und Pflicht, keine Befreiung vor sich habe.

Der Werther bedeutete für ihn, wenn nicht den weitesten Umfang seines Planens und dichterischen Schberechts, so doch den weitesten Kreis den seine Wirksamkeit als Dichter bis jetzt erfüllte, wie ihm das Werther-Erlebnis das Maß seiner seelischen Tragkraft berechnete: hier war ja sein Titanismus auf die gefährlichste Probe gestellt worden durch den Tritonius, den er als die größte Gefahr seines Strebens erkannte und beherrschte und durch den Werther hatte er den entscheidenden Sieg seiner Bildnerkraft auch über die wildesten Stürme seines Herzens davongetragen. Die

Zeit nach dem Werther ist bezeichnet durch ein (bei aller innern Unruhe und Spannung) unerschütterliches Vertrauen in die eigne Kraft, durch Glauben an die endliche Läutetung seines Schicksals — ein Gefühl was verschieden ist von dem tragischen oder heroischen Titanenstolz oder dem Schöpfermut der vorwertherischen Zeit. Goethe hatte den Untergang nie gefürchtet, obwohl er damit rechnete „mit mir nimmst kein gutes Ende“ meint er einmal — aber nach dem Werther glaubte er nicht mehr an die Möglichkeit seines Untergangs, und mitten in den Qualen um Ida, in der schwankenden Unruhe aller seiner Verhältnisse verließ ihn nie die instinktive Sicherheit daß ihm nicht bestimmt sei unterzugehn. Allmählich wurde das strotzende Kratzgefühl das sich zu Prometheus und Mahomet verdichtet hatte abgelöst oder durchdrungen von einem fatalistischen Gefühl der Glückhaftigkeit — nicht der Glückseligkeit, d. h. nicht einer grenzenlosen inneren Genügsamkeit wie er es in den Versen über die Gaben der Götter besungen, sondern geradezu des Glaubens daß ihm nichts Übles widerfahren könne. Dieser Glaube vertrug sich mit jeder neuen Seelenqual und all den neuen Konflikten denen er kraft seiner faustisch-expansiven Natur bis ans Ende ausgesetzt bleiben mußte.

Das fatalistische Glückgefühl nahzte sich aus dem kaum eingestandnen Gefühl der Erleichterung und der frömmen Dankbarkeit daß er aus der Wetzlarets Leidenschaft heil hervorgegangen war. Diese Erfahrung konnte ihm nicht die Konflikte ersparen die mit seiner Natur selbst gegeben waren, aber sie gewährte ihm doch ein Maß von dem aus er wußte was er tragen könnte. Es hatte die Probe bestanden und wußte: wer dies getragen hatte war bestimmt auch die faustische Qual weiterzutragen, ja er segnete jetzt diese Qual selber... dem Fluch des Faust steht das Gebet „Sehnsucht“ gegenüber, als der qualvolle Ausdruck eines unverlierbaren Glaubens:

Dies wird die letzte Ltan nicht sein
 Die glühend Herz auf quillet,
 Das mit unsaglich neuer Pein
 Sich schmerzvernehrend stillet.
 O! laß doch immer hier und dort
 Mich ewig Liebe fuhlen;
 Und mocht der Schmerz auch also fort
 Durch Nerv und Adern wuhlen
 Könnt ich doch ausgefüllt einmal
 Von dir, o Ewiger! werden —
 Ach diese lange, tiefe Qual
 Wie dauert sie auf Erden!

Ein solcher Anruf, eine Seligpreisung des eigenen Überschwangs, ein Seufzen nach dem Schmerz der ewig belebenden Liebe wäre vor dem Werther nicht möglich gewesen, weil damals Goethe seiner Rettung, seiner Dauerbarkeit nicht so sicher war. Der vorwertherische Goethe traut sich zu alles zu leisten, das Höchste zu erreichen und zu umfassen, aber nicht alles zu ertragen und zu überstehen. Und wie durch das Friederike-erlebnis in Goethes Leben erst das Schuldgefühl geweckt wurde, so dankt er dem Sieg über seine Leidenschaft zu Lotte jenen sieghaften Fatalismus, den „amor fati“: das heißt nicht eine Unempfindlichkeit gegenüber dem Leiden, sondern Ehrfurcht vor dem Leiden als einer Form seines göttlichen Schicksals. Auch dies Gefühl ist so wenig das christliche Gefühl schlechthiniger Abhängigkeit von einem Gott oder einer blinden Notwendigkeit wie sein Schuldgefühl christliche Zerknirschung ist. Nicht traurige Ergebung in einen unerforschlichen Ratschluß drückt dieser Fatalismus aus, vielmehr Zuversicht selbst gottgetrieben zu sein nicht nur kraft seiner Natur, sondern kraft eines in ihm beschlossnen Schicksals, in sich etwas Unverzerrbares, im letzten Grund selbst Ungefährdbares zu sein, unabhängig von allen Absichten eines gütigen Weltlenkers. Das hat weder Gott noch Mahomet noch Prometheus noch Cäsar, alle diese vertrauen auf ihre Kraft, nicht auf ihr Schicksal, und Werther geht zugrunde mit dem Jammern des verfehlten Daseins.

Die Liebe zum Schicksal setzt bei Goethe einen Sieg seines Dämons voraus über die Gefahr, erst nach diesem Sieg hatte er das trübhatte Vertrauen daß seine Natur mit seinem Schicksal in der gleichen Richtung laute, oder um sein eigenes Wort zu gebrauchen, daß er ein „dämonischer Mensch“ sei. Denn das ist die Definition des dämonischen Menschen: jemand dessen Charakter ein über ihn hinausreichendes Gesetz des Geschehens, ein Gefüge von glücklichem oder unglücklichem Verhangnis in sich trägt. Das Gleichnis eines solchen Zustandes ging Goethe in der nachwertherischen Zeit zuerst in vagen Umrissen auf: der Egmont. Goethe hat in Dichtung und Wahrheit gerade an diesem Charakter das Dämonische überhaupt und das Dämonische in seinem eignen Leben erläutert, und seine Selbstbiographie schließt mit den Wörtern seines dämonisch getriebenen Helden, gleichviel ob zum Tod oder zum Sieg getrieben, jedentfalls zu einem in sich erfüllten, sinnvollen, Ehrfurcht, nicht Verzweiflung oder Hader gebietenden Geschick.

Egmont, der sieghafte, fröhliche, leidenschaftliche, buhlende und lachende Götterliebling, fatalistisch und dämonisch, unfähig an seinen Untergang zu glauben, und als der Tod ihm dann doch gewiß ist, ihn dankbar hinneh-

wie seine heiteren „Verhäng“nisse, wie die Liebe und den Ruhm: Egmont ist das wichtigste Sinnbild des Goethischen Lebenszustandes, und all seines neuen Verhältnisses zum Schicksal aus der Zeit nach der Wertherise, da er zwischen glücklich unglücklicher Liebe und der Entscheidung über seine äußern Verhältnisse gespannt und zerrissen war und doch seine Kraft, seine Bestimmung und sein Glück durch alle Wirkungen und Peinen hindurch fühlte.

Der Egmont ist das Symbol des Fatalismus, welcher sich nach dem Werther von Goethe herausbildete, in ähnlicher Weise wie der Götz ein Symbol des Titanismus vor dem Werther ist. Egmont offenbart Goethes Schicksalsgefühl, wie Götz sein Kraftgefühl, und auf dieser andren Ebene hat der Egmont als dichterische Konzeption auch ein ähnliches Schicksal gehabt wie der Götz. Auch im Egmont ist das Uterlebnis woraus der Gedanke des Dramas empfangen wurde, eben das sieghalt fatalistische Glücksgefühl einer schwerthetischen Zeit, gekreuzt durch den geschichtlichen Stoff in dem Uterlebnis symbolisiert werden sollte, einen von dem Götzischen nicht weit abliegenden Stoff. Auch hier hat Goethes Leidenschaft eine ihr von vornherein angemessne Masse zu durchdringen gehabt. Andeutungsweise war bei dem Egmont das Verhältnis zwischen Uterlebnis und Bildungserlebnis doch nicht so, daß das Bildungserlebnis das Übergewicht gewinnen und wie beim Götz aus einem Drama des heldenhaftigen Leidens oder Leidens am Milieustück hätte machen können. Der Bildungsstoff in den Goethe sein Egmont-erlebnis prägte lag ihm lange nicht so an als der Bildungsstoff des Götz. Deutsche Vorzeit, Lutherzeit war damals unter Herders Einfluß eine eigenlebendige Welt, nicht bloße Legende wie die Geschichte des Abfalls der Niederlande. Darum ist der Egmont, verglichen mit dem Götz, bei weitem mehr Tragödie eines Einzel-Schicksals als historische oder Milieu-tragödie, als episch-dramatisches Zeitstück, darum ist aber auch das Historische noch weit zufälliger und bei weitem behandelten als im Götz. Im Götz lebt das Geschichtliche (eben weil solches, als Milieu seelisch ganz durchdrungen) rein selbständiges Leben und nimmt als solches, als belebte Atmosphäre, dem Helden gegenüber einen breiten Raum ein – im Egmont fallen die paar Burgenzenen, typische Abkürzungen, nur soviel Raum als nötig ist um überhaupt einen Hintergrund vom historischen Hintergrund zu geben. Die einzelnen führenden Personen jedoch, Egmont, Oranien, Alba, Klärchen sind viel mehr private Personen mit politischen Gedanken oder unpolitischen Leidenschaften als mit geschichtlicher überprivater Kriisen oder leidenschaftliche Verkörperungen der geschichtlichen Kräfte wie es selbst noch Götz, wie es namentlich

lich Shakespeares historische Helden sind. Das kam daher daß Goethe vom Geschichtlichen als solchem nicht bewegt wurde. Für Goethe gäbe es ein gesondertes Privatleben, der Mensch ist ihm naturhaftes Wesen, nicht *Zoon politicus*. Bei Goethe ist es wirklich nur um der großen Sinnfälligkeit der Schicksale willen, um „der Faillheit“ willen, wenn er Konflikte an geschichtlichen Großen verdeutlicht. Um seine kosmischen Kräfte, seinen Titanismus zu verkörpern brauchte er mythische Masse nur um der Dimension willen, nicht weil er politisch wie Shakespeare als *Zoon politicus* erlebt hatte, bediente er sich geschichtlicher Symbole. Shakespeare konnte das Menschliche gar nicht anders sehn als künstlich oder politisch, ein Sohn seiner Zeit und politischer Engländer, das Bürgertum war ihm kein Eigenschicksal. Goethe konnte auch anders, in seinem Egmont hat er sogar ohne Lebensnotwendigkeit gewisse Präsentschicksale in politischen Stoff geprägt, und dabei allerdings die gute Gelegenheit benutzt über politische Dinge bedeutende und tiefe Wahrheiten zu sagen, aber nicht aus politischem Pathos heraus sondern aus Betrachtungen von außen. Bei Shakespeare dringt jedes Wort aus einem aktiv politischen Geiste, bei Goethe ist jedes Wort keine Kontemplation eines unpolitischen Denkers über das Weltwesen, über staatliche Dinge. Diese Abschaulichkeit war Goethe nicht wie Shakespeare kratt seiner Natur gebrangt, sondern wurde dazu veranlaßt durch seine Beschäftigungen und Beobachtungen von außen her. Für Shakespeare war der Staat mit all seinen Aufgaben schon unbewußt, Atmosphäre und Natur, für Goethe war er Gegenstand und Problem.

Der Egmont ist als politisches Drama mit unpolitischen Schicksalen, vielmehr als burgerliche Tragödie mit politischem Hintergrund erst in einer viel späteren Epoche ausgetragen worden als in der vorrevolutionären, in der Egmonts Gestalt empfangen wurde als Sinnbild eines Sieghafte-Katalisten dem der Untergang selbst keine Schrecken mehr bedeutet, der seinen Schauer über den Verlust der alten Gewohnheit des Faschins überwindet. Solch ein Sinnbild hat Goethe gerade damals nach der Siegreichen Wendung der Westhetikreise bedurft. Es ist sogar möglich daß, wie behauptet wurde, der Egmont manches übernommen hat von dem Casanova, daß sich allmählich das Casanova-titanische hinübergebildet hat zum montisch-katalistischen.

In dem Gesamt von Goethischen Eigenschaften als deren Sinnbild der Straßburger Zeit bis in die Mitte der siebziger Jahre Goethe die Gestalt beschäftigte befinden sich allerdings die wesentlichen Züge des Egmont. Er hat diesen Komplex selbst ausgesprochen in der Zeit welche

Empfängnis des Egmont als Charakter (nicht gerade schon als ausgelesenes Drama) die entscheidenden Erlebnisse teilte, eben in der Zeit nach Entladung und Erlösung der wertherischen Gefahr. In Lavaters Physiologischen Fragmenten befindet sich von Goethes unverkennbarer Hand die Zeile des Cäsarischen Charakters: „... groß sein und gut! mächtig und stilig ohne Prutz. Unbeweglich und unwiderstehlich. Weise, tätig, eben über alles, sich fühlend Sohn des Glückes...“ In dieser letzten Zeile spüren wir den Keim des Egmont.

Der Egmont als Ganzes ist nicht aus einem Giuß. In dieses Drama treten nicht nur, wie in den Götz, heterogene Massen derselben Zeit, Ur-Bildungsereignisse, hineingearbeitet, sondern sogar verschiedene Bildspannen und Grunderfahrungen eines langen Zeitraums — es enthält einzelne Elemente seines Sturms und Drangs und Elemente seiner reif-Besonnenheit. Zwar Egmont war nicht wie Faust ein Sinnbild der Goethe'schen Gesamtexistenz das mit Notwendigkeit alle Erfahrungen des Dichteraufnahm und trug, und er begleitete Goethe so lange — nicht, weil er der Faust erst mit Goethes Leben hatte abgeschlossen werden können (denn weil das Leben ihm in diese Konzeption (die ihm lieb geworden vielleicht als Erinnerung, ja als Burghschatz einer Epoche dämonischen Kräftegefühls) immer neue Erfahrungen darzwischen warf die er meinte im Sinnbild noch anzuschütten zu können). Der Egmont aber, einmal im Rehe festgesetzt (nicht wie Mahomet, Sokrates, Cäsar, im Witzel der Pfeilerplane von andren verdrängt und als Trümmer liegen geblieben) ließ nun die Einwirkung sehr verschiedener Erfahrungen sich gefallen lassen. Egmont wurde schon zu einer Zeit empfangen, da Goethe anfang haushälft mit seinen Kräften umzugehn und so leicht keinen größeren Entwurf, brauchbares Symbol einfach liegen ließ, vielmehr aus allem so viel in dem Gewinn zu schlagen suchte als möglich.

Das Gefühl der unerschöpflichen, immer wiederherstellbaren Produktivität, das zu einer Verantwortungslösigkeit gegenüber den eigenen Gefahren führte, ließ seit der Vollendung des Werther, noch mehr seit der Auswanderung an den Weimarschen Hof nach und machte zwei andren Leidstimmungen Platz, die sich scheinbar widersprechen: einmal dem optimistischen Fatalismus, dem Glauben an seine Rettung zu einer fruchtbaren und sinnvollen Lebensform, und dem Wunsch aus den ihm gegebenen Kräften soviel als möglich zu machen, nichts mehr zu vergeuden, einem Geiste gesteigerter Verantwortlichkeit vor seinem eignen Dämon. Beide Leidstimmungen sind vielleicht nur zwei Ausflüsse derselben neuen Herzensgewissheit Goethes: nicht nur titanisch, reich, genial, sondern im engern

Sinn dämonisch zu sein, d. h. mit dem Schicksal in einem geheimnisvollen, vielleicht erforschlichen Bunde zu stehen.

Aus dem Gefühl seines Dämonismus zog Goethe nun nicht die Folgerung daß er sich könne gehen lassen, es werde doch schon alles zum Guten führen -- vielmehr empfand er zugleich mit dem Dämonischen eine neue Verantwortung, mit dem neuen Adel eine neue Pflicht, mit dem neuen Reichtum eine Aufrüttung zur Haushaltung, wie er sie in den ersten Jünglingsjahren, da er sich rein als verschwendete Natur und als gefährdetes Geschöpf des Alts hinnahm, nicht gekannt hatte. Eine besondere Beziehung der Gottheit zu sich hatte er vor seiner glücklichen Rettung aus der Werther-krise nicht anerkannt, er fühlte sich ja, prometheushaft selbständig, zu keiner Rechenschaft veranlaßt vor dieser Allleitung, die ihr Licht leuchten lässt über Gerechte und Ungerechte. Der Prometheus drückt recht eigentlich die Gesinnung des unverantwortlichen naturhatten Schöpfers aus, der den Augenblick so gut austüllt wie möglich, der die Ewigkeit als Horizont und den Moment als Boden unter sich hat.

Nach der Vollendung des Werther und infolge der Vollendung des Werther setzt in Goethe erst dumpf, und noch getrieben durch die ganze Sturm-und-Drang-unruhe, gehemmt durch Wirren und Feinen aller Art, nachher immer bewußter und stärker, genährt oder gestützt durch Spinoza, Frau von Stein, Beruf und endlich Italien, die neue Frommigkeit, Schicksalsgläubigkeit -- und damit Verantwortlichkeitgefühl, Ordnungswille und geistige Haushaltung ein, deren dichterisches Bekenntnis, die Hymne Das Göttliche, gradezu die Gesinnung des Prometheus widerstellt. Keine Macht über sich zu erkennen als das blinde Schicksal selbst, die Anangke, die sich nicht kümmert um uns und um die wir uns daher nicht kümmern können; das war das Pathos des Prometheus, des titanischen Goethe. Es macht Platz dem Gefühl, der Anangke nicht blindlings unterworfen zu sein, sondern eben als „Goethe“ einem sehenden, ahnungsvollen, fordenden, strengen aber wohlwollenden Eigeneschicksal, einem Dämon unterstellt zu sein, einem Lenker des eignen Genies -- und um diesen Dämon mußte sich Goethe auch kümmern, d. h. er fühlte sich seiner eignen Begnadung gegenüber verantwortlicher als im prometheischen Zustand.

Dies neue nachwertherische Verantwortlichkeitgefühl ist eine der Ursachen warum der Egmont, obgleich minder gewaltig hervorgetrieben, doch nicht beim ersten Hemmnis, bei der ersten Stockung liegen gelassen wurde, wie die großen Pläne der Strassburger und Wetzlarer Zeit, wenn sie nicht gleich auf den ersten Anhieb fertig herausprangen und dem genialen Augenblick gehorchen wollten. Wurde aber der Egmont durch Jahre hin von der

er-zeit bis zur italienischen gehegt und bearbeitet (grade „Arbeit“ der Dichtung leistete Goethe in seiner Sturm- und Drang-zeit eigentlich) so mußten sehr verschiedene Bildungsfaktoren ihre Einwirkung Werk aufprägen.

die glückliche und fruchtbare Überwindung der Werther-krise zeigte Goethe ein fatalistisches Gefühl des Dämonischen in seinem Leben, der bedeutendste dichterische Träger seiner dämonischen Zuversicht ist die Gestalt des Egmont. Die Gestalt und nicht die Handlung des Egmont ist der Ausgangspunkt dieses Werks — aber die Handlung diente ihm späteren Erlebnisse an dieses Symbol seines Dämonismus anzuschließen, vor allem zwei Probleme des Goethischen Daseins: das eine tat sich erst durch die Berufung nach Weimar auf und durch den Pflichtenkreis, den er dort vorfand (ex abstracto gab es für ihn keine Probleme: alle auch allgemeinster Art veranlaßten ihn zur Auseinandersetzung und Verteilung immer erst, wenn sein eigenes Leben irgendwie aktiv oder davon berührt wurde). So hat er im Egmont zum erstenmal den Staat und die Regierung, das Verhältnis zwischen Volk und Obrigkeit, das in der Freiheit als politisches Problem behandelt, weil er durch seinen politischen Pflichtenkreis unmittelbar mit Regierungstragen zu schaffen hatte. Die Volkszenen, die Reden Machiavells, Oraniens, der Alsterin und Albas enthalten die Goethische Antwort auf die Fragen, die Beantwortung Schiller im Don Carlos unternommen hatte. Wir können bei deutlich den Unterschied nicht nur der Antworten sehen sondern auch der Art wie beide zu ihren Fragestellungen gelangten: Schiller das Ringen mit der allgemeinen Idee, Goethe aus einer praktischen Erfahrung seines Weltlebens. Für Goethe waren Freiheit und Obrigkeit, Staat und Funktionen der menschlichen Natur, und ihr Konflikt entsprang den endigen menschlichen Bedingtheiten; sogar Alba hat nicht ohne weinen recht. Zu zeigen wie aus menschlichen Bedürfnissen und Anlagen, aus Sinnen und Zwecken die Revolutionen und Tyrannie entstehen, und Fahrungen weltgültig dichterisch darzustellen die Goethe in seinem Staatsleben im kleinen aufgegangen waren, die möglichen Standpunkte verschiedensten Temperaments in den Fragen des politischen Menschen- und Staates sinnbildlich festzuhalten: das ist der Sinn der Staatesreden im Egmont. Der Gegensatz Egmont-Oranien (gesteigert und zum Konflikt ausgetragen) finden wir dieselbe Gegenüberstellung in Tasso und Alba: es enthält die verschiedenen Antworten welche auf die Fragen und Fahrungen des Staates die freimütige und naturnah unbekümmerte Läßigkeit erteilt, der angeborne Liberalismus eines glücklichen und reichen

Temperaments, eines Goethischen Götterlebling-temperaments, und das ernste Verantwortlichkeits- und Pflichtgefühl eines gereiteten Mannes, der nicht von seinem Subjekt ausgeht sondern von der Lage der Objekte. Oranien und Egmont sind beides Elemente der Goethischen Natur. Oranien ist der Goethe mit der strengen Selbstzucht und Forderung an sich selbst der sich im weimarer Hof- und Regierungstreiben zur sachlichen Ansicht und Beherrschung der Welt erziehen wollte. Egmont ist noch immer der schwefelnde, durch Natur und Schicksal auch ohne strenge Selbstkontrolle, ohne harte Selbstbindung und Beschränkung gutgeartete, glückliche, abenteuerliche Dichter, der sich über die Schmied zu hauen getraute, weil er sich in jedem Sturm als Casar mit seinem Glück fühlte. Beide Goethes traten erst in Weimar in merkbare Abrechnung miteinander, seit Goethe an einer Regierung teilzunehmen hatte, Vorgesetzter, Untergebner, Kollege, vor andren Menschen verantwortlicher, sozialer, ja Berufsmensch geworden war, nicht nur Genie, Damon, Künstler.

Im Götz ist das Politische eine Form unter der individualistisch-komische Konflikte Goethes sich darstellen, im Egmont handelt es sich wesentlich um das Verhältnis zwischen Humanität und Staat, also um politische Fragen die Goethe nicht als pures Ich, sondern als Beamter, im Konflikt zwischen freiem Menschentum und Beamtenpflicht sich zuerst stellen mußte, während er die Götzischen Fragen sich gestellt hat aus dem Konflikt zwischen Schöpfertum des Titanen und Gesetz der Welt.

Ein andres Grundproblem Goethes (das für ihn schon vor der Weimarer Berufstätigkeit aktuell wurde) ist im Egmont vergegenwärtigt durch Klächen: Goethes Liebesverhältnisse zu Mädchen unter seinem Stande, unter seiner gesellschaftlichen Schicht, denn unter seinem gesittigen Niveau waren — Charlotte von Stein und Marianne von Willmetz aufgenommen wohl fast alle Frauen die er gehebt hat. Klächen ist das schone Sinnbild das Goethe für diese Form seiner Liebe gefunden. Unter zwei grundverschiedenen Zügen konzipierte Goethe die Liebe und damit das weibliche Geschlecht überhaupt als Leidenschaft und als Genuß — von ihm aus, als „unglückliche“ und als „glückliche“, als unbefriedigte und als befriedigte Liebe, von den Frauen aus als Geist und als Natur. Auch diese Verschiedenheit hängt zusammen mit jenem Grundgegensatz zwischen Titanismus und Erotismus, mit Goethes Verhältnis zum schönen Augenblick.

Wir sind bisher unter Goethes Darstellungen der Liebe immer nur dem Konflikt begegnet der aus dem Zusammentreffen zwischen Titanismus und Erotismus als gleich gewichtigen Mächten entsteht und aus diesem Zusammentreffen kann die Liebe vor oder nach dem Genuss mit oder ohne

Genuss immer nur als Leidenschaft erscheinen. Solang in Goethe das Titanentum, der Trieb das All zu durchdringen, der Wille zur Ewigkeit, im weiblichen Wesen seine Erfüllung oder Beruhigung suchte, konnte seine Liebe nur Leidenschaft sein. Faust leidet daß er opfern, Werther daß er verzichten muß; in beiden Fällen erscheint der schöne Augenblick als Inbegriff der Lebenswerte, als wenigstens momentanes Ziel des grenzenlosen Strebens — auch Gretchen ist (darin liegt ja die Tragödie) nicht nur Spiel sondern Ziel seines Strebens und muß untergehn, weil ein solches Streben kein Ziel haben darf, und weil für sein unergründliches Bedürfnis jedes Gießen gleich frevelhaft oder gleich wahnschaffen ist. Darum käme im Faust wenig darauf an ob die Geliebte ein Bürgermädchen ist, oder etwa eine Königin. Sicherlich kommt Gretchens Tragödie nicht daher daß es unter Fausts Stande ist, das war ja eben das Mißverständnis der Kindsmörderinnen- und Gestalten-dramatik, der sozialen Mitleidspoesie, die aus Nachahmung der isoliert genommenen Gretchen-Tragödie hervorgegangen ist. Vom faustischen Streben aus gibt es überhaupt keine Standesunterschiede.

In Goethes Leben selber aber beginnt und entspringt der eigentlich leidenschaftliche Konflikt, Liebe als Leidenschaft, immer erst dann, wenn die Illusion des faustischen Titanen, das All im schönen Augenblick zu erobern, die Möglichkeit zum unersättlichen Streben im schönen Augenblick unterzutauchen, oder burgetlich gesprochen: der Besitz des geliebten Wesens, abhängig ist von einer dauernden Bindung seines Strebens, also von der Ehe. Das war nun meist dann oder nur dann der Fall, wenn die Beghte etwa gleichen Standes mit Goethe war. Die unglückliche Liebe entstand für Goethe dann, wenn er meinte ohne das einzige Wesen nicht selig werden zu können, sei es Friederike, Lotte, Lili — wenn seine Liebe den dauernden Besitz verlangte, und wenn die Frechste entweder, wie im Fall Lotte, nicht zu kriegen war, weil sie einem andren gehörte, oder wenn, wie im Fall Friederike, sein titanischer Instinkt sich gegen die verhangnißvolle Bindung sträubte. Im Faust selbst ist Gretchen ja nicht die willige Schöne sondern das Opfer einer faustischen Täuschung und ihrer Selbsttauschung.

Die unbefriedigte Liebe ist nun deswegen fast immer zugleich die geistige Liebe (womit ich keinen Gegensatz gegen sinnliche Liebe, sondern ein Plus zur sinnlichen Liebe meine) weil das Unerreichbare idealisiert wird, weil ein Verwehrtes oder Verlorenes an Wert wächst, weil der Geist frei und tätig, fruchtbar und wuchernd wird wo er nicht untergetaucht, nicht gesättigt, nicht gelöscht werden kann. Nur wo der Mensch ganz ins Stoffliche-Naturhafte zurücktaucht, wo er ganz Leib ist kommt das Bewußtsein zur Ruhe. Der Genuss, die Bestiedigung seiner Liebe, das sinnliche Ergreifen

des schönen Augenblicks ohne die qualende Forderung sich dauernd zu binden, ohne Opfer und ohne Verzicht, war für Goethe manchmal möglich bei Mädchen der unteren Stände die sich ihm ergaben, ohne ihn festhalten zu wollen, und in deren Liebe er ohne Gewissensbisse seine unersättliche Unrat ausruhen konnte, für Augenblicke nur, aber für vollkommen geistige Augenblicke. Also nicht auf jene an sich platte Sonderung zwischen bessern und unteren Ständen kommt es hierbei an, vor dem dichterisch kosmischen Blick Goethes mochten wohl die Grenzen zwischen Magd und Fürstin verschwimmen, wenn er sie auch als Kind der Gesellschaft zu respektieren wußte. Das für den Dichter Goethe Wichtigste ist nicht die Sonderung an sich, sondern die Folge die sich für ihn aus der nun einmal weltgültigen Sonderung ergab, nämlich daß die Frauen seiner Stände für seine Liebe meistens nicht völlig eiterbar waren, Frauen der unteren Stände eher, durchschnittlich — es gab in seinem Leben Ausnahmen nach beiden Seiten hin. Auf der Frage der Erreichbarkeit, nicht der Stände liegt also der entscheidende Nachdruck. In Goethes leidenschaftlichem, gesittigem, titanischem oder durch Konflikt zwischen Titanismus und Erosismus gequältem Leben spielen nun die dumpten oder willigen, leichten oder großartig hingebenden holden Geschöpfe bei denen er ganz Natur, ganz liebendet ohne titanische Spannung sein konnte, bei denen er sich ganz im schönen Augenblick austohen durfte, keine geringe Rolle. Wie er den Titanismus nicht ohne den Humor ertragen hätte so hatte er die Spannungen seines Erosismus nicht ertragen ohne eine Möglichkeit ziemlich schöner naturhaft beruhigter Augenblicke. Wir kennen wohl nur die wenigen dieser Augenblicke in seinem Leben — es liegt in der Natur der Sache ja in der Natur der Sache daß seine Befriedigungen ihn weniger beschäftigten als sein Schmerz, und also stumm und, und Trost gab ihm zu sagen was er leide, als Erlösung. Seine Freuden, seine Genüsse bestritten zu ihrer Erlösung an sich keiner Stimme, sie waren sich selbst genug — und daß mit davon überhaupt wissen kommt weniger aus Goethes Biographie als aus seiner Dankbarkeit. Goethe war eine der dankbarsten Männer die je gelebt haben.

Das wichtigste von allen willigen Wesen in Goethes Leben ist Charlotte. Seine späte Ehe mit ihr hat nichts mit seinen jugendlichen Liebesentzügen und Brautständen zu tun. In seiner Dichtung aber hat er den geistigen Augenblicken seiner glücklichen Liebe seiner natürlichen Freude ohne Titanismus zwei Hauptdenkmäler gesetzt, die beiden Grämigkeiten eines holden Geschöpfes, denen er die Entspannung seiner schweren sei es titanischen sei es dämonisch verantwortlichen Seele schuldet. Dankbar verehrt

die Liebliche, die sich hingibt um ihres eigenen Genusses willen und die im geliebten Mann ihre Unterhaltung sucht, Philine — und die Großmütige, die sich hingibt aus Verehrung und sich selber opfert für die Größe oder das Glück des Geliebten: Klärchen. Gretchen gehört nicht hierher, sie gibt sich hin aus Leidenschaft, aber nicht um sich zu opfern, sondern in der Hoffnung damit den Geliebten erst ganz für sich, für ihr Glück zu erobern. Gretchen überschreitet nur durch ihr Schicksal, nicht durch ihren Charakter die Grenzen des Bürgerlichen. Klärchen aber ist von vornherein eine heldenverachtende und heldenhalte Seele, wie Philine von vornherein eine freie, eine durch ihre Gesinnung und Unbedenklichkeit außerhalb der bürgerlichen Ordnung stehende Seele ist, man mag sie nun über oder unter die Gesellschaft stellen.

Das Besondere und Neue an der dichterischen Konzeption des Verhältnisses von Egmont zu Klärchen für Goethes Leben ist: daß hier das erste mal Goethe seit seinem Durchbruch aus dem Leipziger Kokоко die Liebe eines Helden, also einer zentralen Gestalt die seine Zuge zu tragen hatte, gezeichnet hat — außerhalb des Konflikts zwischen Titanismus und Erosismus — als in sich abgeschlossenes, neben dem gefährlich großen Dasein herlaufendes Glück — als glückliche Liebe. Und er hat, um diese Liebe des demonischen, des Goethischen Menschen so darzustellen, als Sinnbild das Verhältnis wählen müssen unter dem er selbst die Liebe zuerst so genossen hat: in der freiwilligen Hingabe eines Geschöpfes unter seinem Stand. Es ist kein Zufall daß eine solche Darstellung in Goethes Dichtung, genau wie seine Beschäftigung mit politischen Problemen, erst auftaucht, als nach der Wertherkrise zum Titanismus seinem Fatalismus Platz gemacht hatte. Denn so lang er Titan war, unersättlich immer weiterstrebend, konnte ihm die Liebe als Glück, als Erreichbares, als Ausruhn gar kein Gehalt werden, so wenig wie die Beschäftigung mit dem Weltwesen und die Verantwortlichkeit vor andren und für andre. Die Liebe als Ausruhn, ja als besiegendes Spiel, wie sie im Egmont dargestellt ist, hat genau dieselben Voraussetzungen wie das Leben der bewußten Arbeit, die mit der Weimarer Zeit für ihn begann. Beide gehören zusammen, beide sind kontitative Folgen eines neuen Gesamtzustandes, welcher nach der Wertherkrisis eingesetzt und dann mit der Befreiung nach Weimar, dann mit der Umbildung in Italien immer deutlicher wird: aus dem neuen Schicksalsgefühl Goethes ging eine neue Verantwortlichkeit, aus der neuen Verantwortlichkeit ein neues Haushalten mit der eigenen Fülle hervor — und eine Erscheinungsform dieses neuen Haushaltens ist die dem Sturm-und-Drang-Goethe, dem prometheischen Schopfer noch fremde Fähigkeit, innerhalb seines eigenen Gehalts zu sondern und zu

ordnen, abzugrenzen, einzuteilen was er für die Pflicht, was er für den Gewinn aufwenden dürfe. Erst jetzt beginnt bei ihm eine bewußte geistige Okonomie: der vorwerthetische Goethe, der eine besondere Pflicht und Verantwortung außer dem allgemeinen Schöpferbedürfnis nicht kannte, wollte ja (das gehört zum Wesen des Sturm und Drangs) mit jedem Akt das Ganze des Alls umfassen, mit der Liebe wie mit der Tätigkeit, mit der Hingabe wie mit der Besitzergreifung war es ihm nur um Allheit im Einen zu tun (daher schon in seiner Sprache die immer wiederkehrende Verknüpfung von Wörtern mit „all“: allliebend, Allumfasset, Allethalter, alle durchdringend usw.). Jetzt bemüht er sich gerade um Sonderung, um Deutlichkeit und Reinheit jeder Tätigkeit: jetzt will er den Moment nicht mehr in erster Linie als Zentrum und Sinnbild des Universums herzeigen sondern als solchen in seiner eigenen Fülle genießen. Dass es ihm noch nicht, vor Italien noch nicht ganz gelingt das ist die Ursache seiner Weimarschen Spannungen. Aber dass er wie es am Egmont gezeichnet ist überhaupt ein Doppel Leben führen konnte zwischen Pflicht und Dienst, Staat und Liebe, Oranien und Klärchen, ist bereits eine Folge des neuen ökonomischen Zustandes und — wenn man will — eine Entspannung des eigentlichen Faustkonflikts zwischen Allheit und schönem Augenblick.

Um den Egmont so zwischen Oranien und Klärchen zu stellen mußte selbst die Liebe für Goethe bereits ein Beherrschbares, Überbaubares geworden sein, ihm Raum lassen für Pflicht und Tat — sie mußte kommen und zurücktreten können, wie Goethes Leben sie brauchte. Das hat nun gar nichts mit der Person der Geliebten zu tun. Klärchen ist vor allem die Trägerin einer Liebe die nicht zerstört sondern beglückt — einer Liebe wie sie der vorwerthetische Goethe noch nicht gekannt, oder jedenfalls nicht der Darstellung weit befunden hat, da sie in seinem Leben kein Problem war. Nun aber gewinnt eine solche Hingabe wie die Klärchens, eine Hingabe bis in den Untergang, in einen Untergang an dem er selbst nicht schuld ist, in seinem Leben Gewicht: nun bedurfte er solcher Liebe und nun verherrlichte er sie, steigerte, idealisierte er sie bis zu dem heroischen Bilde Klärchens. Die Bluhle als Freiheitsgöttin — das ist der Dank an eine eigne Sorte Glück die Goethes bisheriges Leben nicht gekannt hatte, entweder weil er nicht fähig war so volkstümlich und dranglos zu lieben, sondern faustisch seine Sinnlichkeit immer mit dem All vermischte und belastete, oder weil er keine solche Hingabe hatte finden können. Ich weiß nicht ob es zu Klärchen ein menschliches Urbild gehabt hat — unter den Geschöpfen Goethes die wir kennen entspricht diesem herzlich-holden Geschöpf nicht eine. Vielleicht hat sie Züge angenommen von jener Lotte Nagel die 1776 in

es Briefwechsel mit Gräfin Stolberg erwähnt, auch durch ein Gedicht worden ist — vielleicht hat irgendeine andre unbekannte Schöne der Schichten ihm durch eine Vereinigung von Zärtlichkeit und Seelenwilliger Weiblichkeit und menschlicher Kraft, wie man sie bei den heiteren Naturen oft reiner findet als bei den gebildeten und verbildeten — einer solchen Verklärung die Maße gegeben; aber das ist im Grunde . . . Klärchen ist nicht die Verherrlichung einer Person sondern Erziehung und eines Zustandes. Sie ist der Extrakt und die Verkörperung aller derjenigen Glücksmomente die Goethe, nach den leidenschaftlichen Stürmen und Drängen, durch einfach weibliche, anspruchslos stark in hingeggebene Geschöpfe fand — und daß er solche fand und sie sich empfand ist eine Folge seiner neuen nachwertherischen Lebens-
art.

S erste deutliche Zeugnis für diese enthält die wunderbare Selbstschilderung an Gräfin Auguste Stolberg vom 13. Februar 1775: das Mal seit der Leipziger Zeit, in der Goethe normiert war durch außersche Bindungen, finden wir hier den Versuch nicht nur sich selbst zu sehen (das hat Goethe immer getan) sondern sich selbst zu determinieren, ökonomisch zu ordnen, sich über seine Grenzen und Fächer Rechenschaft zu geben. Lehrreich ist es diesen Brief zu vergleichen mit dem von Herder vom Juli 1772.

In einem Brief an Herder ein dumples und energisches Drängen zu einem Zustand hin dem er sich noch fern fühlte, Bewußtsein des Ziels, auf dessen was not tut . . . in dem Brief an die Gräfin Stolberg vor allem Erterichau über die eignen Mittel und Mächte, klare, fast überklare Auflösung des gegenwärtigen Zustandes, Sonderung seiner Momente — Sie sich einen Goethe vorstellen können, der im galonirten Rock, von Kopf zu Füse auch in leidlich konsistenter Galanterie, umleuchtet in bedeutenden Prachtglanze der Wandleuchter und Kronenleuchter, unter allerley Leuten, von ein paar schönen Augen am Spieltische — wird, der in abwechselnder Zeitstreuung aus der Gesellschaft ins Licht, und von da auf den Ball getrieben wird, und mit allem Interesse und Leichtsinn, einer niedlichen Blondine den Hof macht; so haben Sie den wortigen Fasnachts Goethe, der Ihnen neulich einige dumple tiefe Geheimnisse vorstolperte, der nicht an Sie schreiben mag, der Sie auch manchmal schreckt, weil er sich in Ihrer Gegenwart ganz unausstehlich fühlt. Aber nun noch einen, den im grauen Bibersack mit dem braunseidnen Hals-

tuch und Stiefeln, der in der streichenden Februarluft schon den Frühling ahndet, dem nun bald seine liebe weite Welt wieder geöffnet wird, der immer in sich lebend, strebend und arbeitend, bald die unschuldigen Gefühle der Jugend in kleinen Gedichten, das kraftige Gewürze des Lebens in mancherley Dramas, die Gestalten seiner Freunde und seiner Gegenden und seines geliebten Hausraths mit Kreide auf grauem Papier, nach seiner Maße auszudrücken sucht, weder rechts noch links fragt, was von dem gehalten werde was er mache? weil er arbeitend immer gleich eine Stufe höher steigt, weil er nach keinem Ideale springen, sondern seine Gefühle sich zu Fähigkeiten, kämpfend und spielend, entwickeln lassen will. Das ist der, dem Sie nicht aus dem Sinn kommen, „dessen größte Glückseligkeit ist mit den besten Menschen seiner Zeit zu leben.“

Alles was wir über das Leben und die Dichtung Goethes in der Zeit nach dem Werther und vor dem Ruf nach Weimar zu sagen haben kann nur der Kommentar sein zu diesem erstaunlich hellen Brief, er enthält nicht nur die beinahe körperliche Gesamtausdrückung und objektive Gegenwart des Verfassers sondern auch schon die Elemente und Tendenzen seiner damaligen Lebensführung fast so deutlich und geordnet zuseinandergelegt wie sie der Historiker nach hundert Jahren überblicken muß. Diese Elemente sind: die Liebe zu Lili Schottmann mit ihren gesellschaftlichen Begleitumständen, das schwelende Allgefühl und die verantwortungsvolle Selbstausbildung durch Dichtung und Kunst, der Wille aus dem dumpfen Gedräng zu klarer Anwendung zu kommen und schließlich der Freundschaftskult. Im Goethe „der in der streichenden Februarluft schon den Frühling ahndet“ ist noch dieselbe den Herder in Straßburg erweckt hat, es ist die Welle Sturm und Drang die auch in dem gegenwärtigen Lauf von Goethes Strom noch erkennbar mit tollt. Von dem verantwortlichen Goethe wissen wir, als dem notwendigen Korrelat des damonisch fatalistischen von diesem letzten enthalt allerdings der zitierte Brief nichts, aber in einem nur wenig späteren an dieselbe Adressen ist auch dies Element ausgeprochen „Wie ich die Sonne sah sprang ich mit beiden Füßen aus dem Bette, lief in der Stube auf und ab, bat mein Herz so freundlich freundlich, und mir wärds leicht und eine Zusicherung ward mir daß ich gesetzt werden, daß noch was aus mir werden sollte.“ Und eine spätere Stelle desselben Briefs bezeugt das Ringen des Getriebenen mit Schicksal und Hoffnung „Wird mein Herz endlich einmal in ergreifendem wahren Gemüß und Leiden, die Seligkeit die Menschen gegönnt ward, empfinden, und nicht immer auf den Wogen der Einbildungskraft und überspannten Sinnlichkeit, Himmel auf und Höllen ab getrieben werden?“

heit das immer so fort, zwischen kleinen Geschäften durch immer
Gang getrieben, nach Dominos und Lappenware... Adieu! ich bin
immer verirrter, verlorner... Und doch, wenn ich wieder so fühle daß
ich in all dem Nichts, sich doch wieder so viel Häute von meinem Her-
zen, so die konvulsiven Spannungen meiner kleinen närrischen Com-
position nachlassen, mein Blick heitrer über Welt, mein Umgang mit den
Leuten sicherer, fester, weiter wird, und doch mein innerstes immer ewig
der heiligen Liebe gewidmet bleibt, die nach und nach durch den
Reinheit der sie selbst ist ausstoßt und so endlich lauter werden
wie gesponnen Gold."

Er ist das Gefühl der dämonischen Zuversicht und Begnadung aus-
zoben und zugleich die neue Art der Pein und Unruhe an der Goethe
der Wertherkrise zu leiden hatte; sie entspringt nicht mehr wie sein
erz über die Unvereinbarkeit Lottes oder über den Verlust Friede-
dem faustischen Verhangnis der Unvereinbarkeit des ewigen Trieb-
dem schönen Augenblick, sondern der Spannung der vielen schönen
Blicke in welche die Welt für ihn nach seiner Wertherkrise sich zeit-
weise hatte... Zeitsplitterung, Göttermöl, Unlust, der Wille alles andrän-
ge Leben festzuhalten, und die Unmöglichkeit es auf einen Punkt zu-
sammen zu pressen, sei dies selbst eine zeitspendende Leidenschaft. Es ist
die Abreise des gesammelten Strom seiner Lebenstüle, nach dem Widerstand
ihm „das Schicksal, der alte stumme Hels“ bei seiner Liebe zu Lotte ent-
gestellt hatte, sich nun verastelt oder in Kaskaden zerstäubt und als
würde sich nun Goethe alles wieder zusammen in ein ebenes Bett zu lenken.
Goethe für diese Wandlung wesentlich zwei Gründe, oder vielmehr zwei
Gründe. Die eine ist der durch den Werther für ihn unendlich erweiterte
Bereich von menschlich bedeutenden Beziehungen; er war durch den Wer-
ther nicht nur was er seit dem Götz war, der Führer einer literarischen
Generation, sondern der größte unter den jüngeren Dichtergeneration, der einzige
deutsche Dichter von europäischer Wirksamkeit, der die deutsche Literatur
erstmals auf die Höhe einer klassischen gehoben hatte, ihrer Dichtkunst das erste weltliterarisch bedeutsame Werk geschenkt hatte. Die äußere
Welt drang nun, Goethe möchte wollen oder nicht, mit Ansprüchen, Ver-
pflichtungen und Verantwortungen ganz anders auf ihn ein, als da er noch
ein privates Dasein ruhig schöpferisch dumpf vor sich hinführten konnte
Die Veröffentlichung des Werther horste Goethe auf bloße Privatper-
son zu sein, und die Gesellschaft, das Publikum, das für ihn bisher selbst
dem Götz nur Stoff der Beobachtung gewesen war, wurde jetzt, er
fand sich wehren und fluchen, auch ein Faktor seines inneren Lebens mit

dem er rechnen mußte und vor dem er irgendwie sich verantwortlich fühlte. Der äußere Erfolg des Werther mag viel dazu beigetragen haben Goethe über die Krise nicht hinwegzutrostern, aber hinwegzuschkianieren.

Wichtiger noch war der Freundschaftskult in den er hineingezogen wurde „von allen Geistern die er jemals angelockt fühlt er sich rings umsehen, ja umlagert“. Den wichtigsten dieser Seelenfreunde hatte er schon vor dem Werther kennen lernen: Lavater. Aber jetzt erst glich das Verhältnis, durch die wertherische Erschütterung, zu einem engen und fruchtbaren Bund . . . erst als durch den Werther die ganze aufgestapelte und stumme Empfindsamkeit eine Stimme, ja ein Evangelium, ein kanonisches Buch bekommen hatte, wurde Goethe in den Wirbel der Empfindsamen hineingezogen – und unverzerrt, kaum der großen Kuse entronnen, gebunden durch Seelenfreundschaften, wie die mit den Stolbergen, mit den Brüdern Jacobi, durch eine Seelenliebe wie die zu Auguste Stolberg. Eine andere Ursache warum Goethe nach der Wertherkrise mehr an seiner Vielfältigkeit als an seiner gedrangten Fülle selber litt war die Personlichkeit seiner neuen Geliebten Lili Schönemann. Sie war die erste „Dame“, das erste Mädchen aus der großen Gesellschaft welche seinem Herzen zu schaffen machte. All seine bisherigen Geliebten waren wenn nicht einfache so doch niedrige Geschöpfe als Lili, und die Konflikte die ihn an Friederike und Lotte banden oder von ihnen trennten entsprangen ihrem Wechselverhältnis selber oder dem schlichtesten Hindernis, dem Vertragsem der Geliebten. Zwischen ihm und Lili aber schob sich, ohne Verschulden und ohne Verhangnis, Lilis gesellschaftliches Milieu, das wohl auch ihren Charakter mitbedingte und sie hinderte dem unbedingt holdenden und zu unbedingter Hingabe bereiten Brautigam eine ebenso unbedingte, naturnatt überstromende Liebe entgegenzubringen. Sie konnte nicht aus den gesellschaftlichen Verpflichtungen und Gewohnheiten heraustraten, und bei aller herzlichen Zuneigung und freundschaftlichen Güthe ihres Charakters – aus Goethes Schilderung und selbst aus ihrem Portrat ergibt sich daß sie durchaus nicht eine kalte Kokette war – konnte sie nicht um des Einen willen die vielen vernachlässigen oder ignorieren zu denen sie gehörte und die an sie Ansprüche stellten. Das hätte jeder andre Brautigam mit mindestens einem ertragen als der Mann dem Natur und Fülle der Empfindung über alle Gesellschaftlichkeit hinaus sich zu erobern und andren zu bringen gegeben war. Jeder Gesellschaftsmensch hätte die gesellschaftlichen Rückichten, Spielereien und Beschränkungen auf Seiten der Geliebten leichter hingenommen als der stürmische Dichter der eben erst die großen Allsuchenden Hymnen des Werther gesungen hatte.

Goethe unter diesem Widerstreit litt hat er in dem Gedicht an Be- ausgesprochen, deutlicher noch in den Briefen an Auguste Stolberg. Es notwendig gesellschaftliche Verhalten Lilis konnte nicht ohne Wirkung bleiben auf sein eigenes. Er liebte das Mädchen zu sehr um nicht ihrem Umkreis zu bequemen und so wurde er an dem Faden der unmittelbar wieder in das Gesellschafts- und Weltwesen hineingezogen, dem er seit Straßburg mit seinem morgendlichen Erwachen in die heile Natur entsprungen war. Wie sieht er das Ungemäße und sogar Comische einplaud das für ihn darin lag immitten von Gesellschaftslichkeit mit seiner ursprünglichen naturhaften Seelentüpfung den Galgen, den Hof machen zu müssen, spricht sich aus in dem Tierstück Lark. Dies Gedicht ist das Gegenstück gegen das an Belinden: dort die Gesellschaft von seiner Natur, seiner Leidenschaft, seinem Geist; hier betrachtet er sich und sein Gefühl von der Gesellschaft aus, von dem aus was an Lili gesellschaftliche Haltung und Notwendigkeit.

Dass er das Gesellschaftliche so virtuos beherrschte wie jeden anstand in den er sich einließ, dass er nicht als linkischer Dichter vor die liebten und deren Folge stand, anderte nichts an der Qual in der frisch erschlossnen Welt, vor die grenzenlose Zukunft gestellt eder Fesseln angelegt zu haben durch die Liebe und zwar fadenzerreißbare Fesseln.

Vollig war der Verfasser des Prometheus, des Götz und des Werther es schönen Mädchens willen wieder zurückgegangen in jenen Käfig gesellschaft und leichtem Spiel den er in Straßburg verlassen hatte um er, wie sieht er sich äußerlich darin zu schicken wußte, innerlich entwachsen war. Abermals war Goethe, und zwar von der entgegengesetzten Seite her, in den Konflikt getreten den er in Straßburg durchzuhatte: den Konflikt zwischen innerer Naturfülle und gesellschaftsbindung. Der Konflikt wäre nur erschwert, wenn der Bericht wahrt Lili liebvoller Bereitschaft ihm selbst ihre gesellschaftliche Ehre etern. Er liebte sie zu sehr um dies verdorbliche Opfer annehmen, aus ihrer Welt reißen zu wollen, und doch konnte er nicht ganz in sie eintreten. Unter Herders Führung hatte er einst den Konflikt siegungunsten der Naturfülle entschieden. Werke wie Götz, Prometheus, Mahomet, Werther, seine ganze Lyrik waren Siege in seinem Frei- Sieg. Sollte er jetzt, eben durch seinen freigewordnen Eros, wieder treten vor der überwundenen Gesellschaft, da sie ihm in Gestalt einer en entgegentrat? In größeren damaligen Dichtungen, ja selbst die kleineren lyrischen

Gebilde Goethes welche sein Verhältnis zu Lili symbolisierten oder den Konflikt selbst, das Schwanken zwischen zwei Zuständen, Erwin und Elmire, Stella, Claudine von Villa Bella, sind den Leipziger Dichtungen, dem vorstrassburgischen Rokokogeschmack verwandter als alles was er gedichtet hatte seit dem Götz.

Erwin und Elmire sowie Claudine von Villa Bella sind keine Sturm- und drang-dichtungen, sondern wesentlich Sing- und Singspiele, wie die Laune des Verliebten und die Mitschuldigen; sie unterscheiden sich aber von den Leipziger Dichtungen, abgesehen von der größeren sprachlichen und technischen Gelöstheit und Schmiegernamkeit die nun selbstverständlich nicht mehr zu verleugnen war, dadurch daß sie von einem Menschen hervorhoben und diese Herkunft fühlen lassen der die Freiheit, die Naturfülle und die tragische Leidenschaft schon kennt und nur aus Rücksicht auf die gesellschaftlichen Forderungen, auf den gesellschaftlichen Raum der Geliebten, nur um nicht zu lärmten, um nicht zu sprengen, um nicht durch Einbruch und Ausbruch von ungefügten Kräften zu kompromittieren, auf das letzte Wort verzichtet, der Freiheit, der Natur und der Tragik Zügel anlegt oder die Spitze abbricht und alles als Maskenspiel, als Ahasbeske, als Oper gibt statt als unmittelbar sprachgewordne Wirklichkeit. Nicht zufällig taucht auf einmal über einem Gebicht an Lili der alte Schäfermaskeradenname Belinde auf. Die Leipziger Dichtung ist verzaubert von einem der die Freiheit noch nicht anerkannte, dessen Konflikte sich innerhalb der Gesellschaft abspielen oder daraus entstehen daß der Freiheitstrieb in Konflikt gerät mit der Gesellschaft als dem Gultigen, dem Rechtmäßigen, der wahren Form der Welt und dem Gesetz des Menschlichen. Jetzt aber ist für Goethe langst die Natur, die Freiheit, das Kosmische legitim und das Gesellschaftliche ist für ihn der Frevel, der Abfall, und sein Konflikt besteht darin daß er um der Liebe willen sich binden möchte und durch seine innere Naturfülle darin behindert wird, während der Leipziger Student gern sich betreit hatte, doch durch das gesellschaftliche Gesetz in die Schranken zurückgewiesen wurde. Erwin und Elmire, Claudine von Villa Bella und Stella sind alle drei verschiedene Auswirkungen des Konflikts in den Goethe durch seine Liebe zu einer „Dame“ geriet, des Konflikts zwischen Spiel und Leidenschaft, Geselligkeit und Seelenfülle, Gesellschaft und Natur. Nur von dieser Seite aus will ich diese flacheren dünnsten Werke betrachten.

Daß Goethe seinen Konflikt mit Lili in solcher halbpielerischen Art behandelte beweist nicht wie wenig er sie liebte sondern wie sehr er sie liebte; nämlich daß das gesellschaftliche Mädchen Macht genug über ihn

te um den Dichter in ihm zurückzudrängen bis zum Maitre de plaisir ihr erschien er nicht als der gewaltige Schöpfer sondern als der zärtliche und zierliche Spieler und Zauberer, der selbst der wühlenden Schmerze seines Innern für Momente - denn lang konnte diese Selbsteinspannung nicht währen und sie suchte sich Entladung nach anderer Seite - Einverbot und sich ihr nur so zeigte, wie sie ihn brauchen konnte, als geistig, geist- und lebenvollen, wohl auch genialen, aber nicht als tragisch-dämonischen, titanischen Liebhaber.

Ein und Elmire ist ein Gegenstück zur Laune des Verliebten; die gewaltige Quälerei zweier Liebenden die sich mit überspannten Forderungen erstehen müssen, weil sie verschiedene Ansprüche an das Leben stellen. Das Stück ist wesentlich eine Rechtfertigung von Lili's Charakter, ein Schach von ihr her, aus ihr heraus die Gründe zu sehn durch welche sie Leid machen mußte. Gründe welche eben in ihrer gesellschaftlichen Stellung lagen. Zugleich versucht Goethe die Leiden des geliebten Mädchens selbst darzustellen die ihr erwachsen aus seinen Ansprüchen, Vorwürfen und Klagen; er will zeigen daß er sieht wie sie ihn sieht. „Weh dir Lili, die du ihn zur Verzweiflung brachtest! Wie dein, wie zartlich war die Liebe! War er nicht der edelste von allen, die mich umgaben, und sah ihn nicht vor allen? Und doch kommt ich ihm kranken, konnte ihm mit salziger Träne, mit auscheinender Verachtung begegnen, bis sein Herz brach“ Der Monolog Elmirens enthält die Rechtfertigung der Lili vor Goethes in Herzen, seinen Glaube an ihre Liebe. In den Gesprächen der Elmire mit ihrer Mutter wird gewissermaßen das gesellschaftliche Milieu gezeigt unter dem Goethe zu leiden hatte, die gesellschaftliche Gewissensvermögen deten Lili nicht anders konnte als Goethe durch scheinbare und Flachheit quälen. Olympia, die Mutter, ist hier das Mundstück dieses, das Mundstück des leidenden Goethe, wenn sie die gesellschaftlichen Anforderungen verspottet, aber die geliebte Elmire hält ihr mit ihren Erwiderungen das Gleichgewicht:

Elmire: Unsre Kenntnisse, unsre Talente!

Olympia: Das ist eben das verfluchte Zeug, das euch entweder nichts oder euch wohl gar unglücklich macht. Wir wußten von all der Freiheit nichts; Wir tappelten unser Liedchen, unsern Menuet auf dem Tische, und sangen und tanzten dazu, jetzt vergeht den armen Kindern das Lachen und Tanzen bei ihren Instrumenten, sie werden auf die Geschwindigkeit dressiert, und müssen ein Geklipperte treiben, das sie ängstigt und unterhält; und wozu? Um sich zu produzieren! um bewundert zu werden! Vor wem? wo? vor Leuten, die's nicht verstehen, oder plaudern

oder nur herzlich passen, bis ihr fertig seid, um sich auch zu produzieren“

Unter dieser Rede über die gesellschaftliche Erziehung versteckt sich Goethes Pein über die Umstände die ihm sein Verhältnis zu Lili verstoßen. Sein Ärger über die Gesellschaft und das Gefühl für Lili's eigentlich natürliches, gütiges und liebevolles Wesen, das selbst zu leiden habe durch die unvermeidlichen Schmerzen die sie ihm bereite, sind der Ursprung des kleinen Schauspiels. Die Handlung ist dazu erfunden, um für Lili's Reuestimmungen, für Erwins Schmerzen und Freuden einen einfachen Rahmen abzugeben, ins Spielerische, Gefällige, Glückliche abgetundet, für Musik gedacht welche alle Dissonanzen sanft überdecke und ausgleiche. Das Werkchen ist geschrieben, als Goethe noch hoffen konnte mit Lili und ihrer Welt ins reine zu kommen, seine Leidenschaft wieder in den Grenzen einer zärtlichen Galanterie auszuleben und sich ihr zu zufügtem Beutl anzuleichen. Es entstammt nicht einer überstromenden Seelentülle – es soll nur der Geliebten in einer Form die sie verstehen und vertragen könnte, durch die Blume zärtlich ausdrücken was er leide, wodurch er leide und was er hoffe:

Den kleinen Strauß, den ich dir bünde,
Pflückt ich aus diesem Herzen hier
Nimm ihn gefällig auf, Belinde!
Der kleine Strauß, er ist von mir.

Und noch durchsichtiger macht er seine Maskerade durch den bedeutsamen Wink unter dem Personenverzeichnis „der Schauplatz ist nicht in Spanien“ d. h. „das Stück spielt zwischen uns“. Auch durch diesen Hinblick auf ein Publikum, und zwar auf ein gesellschaftlich normiertes Publikum wie es Lili war, ähnelt das Singspiel wieder der galanten Poesie – der Junger Shakespeares und Rousseau nahert sich hier von einem sanften Gängelband geführt wieder der Welt Watteaus und Voltares. Freilich, diese gesellige Welt gewinnt einen neuen Reiz dadurch daß sie nicht mehr die alleinige ist, sondern daß der Gegensatz von Natur, Tragik, Leidenschaft immer neben oder hinter ihr steht, bereit sie zu zerstören.

Dieser Gegensatz zwischen dem Natur-Goethe und dem durch die Liebe zu Lili wider Willen vergesellschaftlichten Goethe ist auch der Ursprung der Claudine von Villa Bella. Hier ist die Distanzierung zwischen Erlebnis und Symbol größer, die Maskierung dichter – es sind weniger, wie in Erwin und Elmire, die Personen und ihr gegenseitiges Verhältnis als die Grundgegensätze: gesellschaftlich geordnetes, glückliches glanzendes Dasein und unstete, umgetriebene, naturhaft ungebundene Freiheit, symbolisiert durch die Lage in welcher sich die Herrin von Villa Bella mit ihrer Um-

und die in welcher sich der Vagabund Crugantino befindet. Nicht Personen sondern die Zustände die Goethe verträumlicht hat, sind hier kein Interesse und nicht in den Personen, geschweige in der Handlung kein Bekennnishaftes sondern in der Gegenüberstellung eines glückvollordneten und eines unsterblichen Daseins. „Es muß ein wunderlicher Mensch sein, der allen Stand Güter Freunde verläßt und in tollen Streifzügen schwärmer Abwechslung seine schönsten Tage verdichtet.“

Crugantino: Der Unglückliche!.. Nicht zu fühlen, daß das unsteckte flüchtige Glück ein Fluch ist, der auf dem Verbrecher ruht, verbannt er sich selbst aus menschlichen Gesellschaft.“ Deutlicher noch in der Selbstverteidigung des gefangenen Crugantino, in dem der alte Sturm und Drang seine geltend macht gegenüber der Gesellschaft an der er sich versündigt: „Was sind die Bedürfnisse eines jungen Herzens, wie meins ist? Ein junger Kopf? Wo habt ihr einen Schauplatz des Lebens für mich? Eure gesellschaftliche Gesellschaft ist mir unerträglich! Will ich arbeiten, muß ich sterben. Will ich mich lustig machen, muß ich Knecht sein. Muß nicht der halbwegs was wert ist, lieber in die weite Welt gehn?.. Dafür will ich zugeben, daß wer sich einmal ins Vagabuen einläßt, dann kein Ziel hat und keine Citerzen; denn unser Herz — ach! das ist unendlich, ihm Kräfte zureichen.“ Nur dieser Zustandsgegensatz ist Rechte... andre ist Abenteuer, Handlung, Oper, Drum und Dran das Goethe eben als maître de plaisir erfinden und ausführen konnte ohne innere Anstrengung.

literarische Einfluß von Goethes Liebe zu einer Rocokodame wie sie steht darin daß er überhaupt mitten in der Überschwänglichkeit seines maligen Gefühls fähig war solche rein dekorative Unterhaltungsaufzubauen über einem Grundstein eigenen Erlebnisses. Denn nicht nur Erlebnis ist die Handlung herausgewachsen, sondern sie ist nur ausgearbeitet und mit dem Erlebnis, grad jenem Gegensatz zwischen Gesellschaft und Freiheitsdrang, verknüpft worden. Die Handlung ist mehr eine Forderung der Gesellschaft als ein Bedürfnis Goethes. Goethes dichterische Bedürfnisse und die Forderungen der Gesellschaft wieder so weit entgegenkamen, um gemeinsam an einer dramatischen Arbeit mitzuwirken, das ist die Folge von Goethes leidenschaftlicher Liebe zu dem schönen Mädchen, welches der Gesellschaft angehörte, und Goethe als der noch lockende Genius einer ihm schon entfremdeten Welt konnte. Die äußere Antelegung zu der Abtassung der beiden gesellschaftlich spielerischen Operntexte empfing Goethe vom betreundeten Komponisten, nicht von Lili selbst; aber man muß die Veranlassung von dem

inneren Grund, der seelischen Anlage streng unterscheiden alle betreuten Komponisten der Welt hätten Goethe nicht vermocht seine tragischen Konflikte in Operettenform auszusprechen, ohne die innere Bereitschaft dazu die durch seine Liebe zu Lili gegeben war. Auch dadurch ist ja Goethe ein dämonischer Mensch daß seine Anlässe immer zu rechter Zeit für seine Erfahrungen kamen; daß er zum Spiel von außen aufgefordert wurde, als er von innen zum Spiel bereit war.

Weit mehr unmittelbares Bekenntnis als Irwin und Elmire oder Claudine von Villa Bella ist Goethes Stella, auch nicht in dem Sinn als sei die Handlung ein Abbild Goethischer Begebenheiten; auch hier liegt der Ausgangspunkt des Symbolisierungsprozesses nicht in Goethischen Begebenheiten, wie etwa im Werther, in gewissem Sinn sogar im Faust, wo Goethische Taten und Leiden in eine dichterische Handlung umgelagert wurden, sondern in Goethischen Seelenzuständen und Stimmungen. Bei Stella handelt es sich nun nicht wie bei Irwin und Elmire geradezu um das Verhältnis zwischen Goethe und Lili, nicht wie bei der Claudine um den Gegensatz zwischen dem Sturm und Drang und der Gesellschaftswelt des Goethe durch die Liebe zu Lili wieder wach geworden war, sondern um die allgemeine Spannung, das Schwanken und die innere Zerrissenheit an der er in der Zeit seiner Liebe zu Lili litt. Nicht eigentlich auf das Problem des Grafen Gleiches selbst kam es an, nicht gerade auf das Schwanken zwischen zwei Frauen; sondern auf das Schwanken selbst, auf den Zustand von Zerrissenheit in dem solch ein Schwankender sich befindet — möchte es nun das Schwanken zwischen zwei Pflichten oder zwischen zwei Zuständen oder zwischen zwei Menschen sein genug, aus dem Schwanken selbst, dem Himmel auf und Hölle ab, dem Hm und Her von Lili, der Ungewissheit ob er an ihr hängen oder sich lösen will, aus dem Komplex jener Stimmungen zwischen Sehnsucht und Bedrückung, Zartlichkeit und Freiheitsdrang ist die Stella empfangen: nur bot sich ihm zur Vergegenwärtigung eines solchen Zustandes nicht leicht ein unmittelbarer Symbol als die Schwebe eines Liebenden zwischen zwei geliebten Frauen. Wenn das Schwanken zwischen zwei Pflichten oder Zuständen gibt keine unmittelbare Handlung ab, und diese Handlung hindert anderseits nicht all die Zerrissenheit darzustellen die einen Menschen qualt, wenn er in einem solchen Konflikt gestellt ist.

Es ließe sich fragen ob die Handlung der Stella nicht geradezu, wie der Werther oder selbst Clavigo, Bekenntnisschrift die Geschichte einer Goethischen Einzel-Erfahrung dieser Art, einer Goethischen Doppel-Liebe gäbe. Man könnte etwa, wenn man seine sturmischen Liebesbriefe an Gräfin Auguste

Stolberg liest, die während seiner Brautschafft mit Lili geschrieben sind, auf den Gedanken kommen, man habe hier das unmittelbare Vorbild zum Konflikt Fernandos zwischen Stella und Cecilie. Wie auch immer, gewiß ist Stella kein Problemstück (im Sinne etwa der Ibsenschen Ehedramen) als habe Goethe sich ex abstracto für eine Frage der Eheretorm interessiert und dies Interesse durch eine These bekundet. Es widerspricht der Goethischen Möglichkeit überhaupt vom Problem aus zum Erlebnis hinzudichten, und die ganze Frage der Doppeliehe ist nicht Gegenstand, sondern Sinnbild für eine seelische Erfahrung.

Dagegen ist unverkennbar daß das Friederike-erlebnis noch lebendig in Goethe nachwirkte und mit einfluß in dies Drama. Die Nachwirkung seines Schuldgefühls mag sehr viel dazu beigetragen haben daß ihm der Stellastoff, das Problem der doppelten Untreue entgegenkam, weil es schon von anderer Seite her entsprodet war. Aber der eigentliche Keim der Stella liegt nicht in dem Schuldmotiv, nicht im Wirslingen-Clavigo-artigen Flatterhaftigkeit- oder Untreue-motiv, nicht im faustischen Freiheitsdrang den kein schöner Augenblick binden darf, geschweige in einem problematischen Skrupel über das Recht der Doppeliehe, sondern (allerdings sehr verborgen, weil sehr verwandelt) in seinem allgemeinen bis zur Zerrüttung zerrissenen Zustand zur Zeit seiner Liebe zu Lili – in demselben Zustand den das Brieftagebuch an Cathrin Stolberg vom 14. bis 19. September 1775 bekannt, in der Spannung die ihn von Lili weg in die Schweiz, von der Schweiz wieder zu ihr zurück und schließlich von ihr endgültig fort nach Weimar führte. Flucht und Wiederkunft, Gebunden- und Getrenntsein: das sind die Goethe und Fernando gemeinsamen Erlebnisse, weit mehr als Untreue, Schuld und Doppeliehe, nicht vollends als die theatralisch versöhnliche Absindung mit dem unlösbarsten Konflikt. Vieles an dem Werk, insbesondere der Schluß, ist Theaterstück, ähnlich wie ja schon Clavigo. Vieles an den Dramen der Lili-zeit ist ja Theaterstück mit Theatertomantik, angenahmt den Bedarf müssen eines Publikums – und wie die beiden Singspiele Erwin und Elmire und Claudine mit der Rücksicht auf den Komponisten, so ist Stella mit Rücksicht auf die Bühne, also durch außerhalb des Grundverständnisses liegende Rücksichten ausgearbeitet, auch datin Zeugnis einer neuen Gesellschaftlichkeit.

GESELLIGKEIT UND FREUNDSCHAFT

WIIR mögen Goethes Leben in der Zeit nach der Weitherkrise betrachten von welcher Seite wir wollen: alles was ihm begegnete diente dazu einerseits ihn zu zerplättern, andererseits ihm den Kreis der äußern Tat-

sachen, der Gesellschaft, des Weltwesens und -treibens wichtiger, mit selbstständigerer Bedeutung und Wirksamkeit zu füllen als bisher die konzentrierte Selbstigkeit seiner übermächtigen Seele gestattet hatte. Nicht als ob ihm der Blick für die Außenwelt je gefehlt hätte, aber seit seiner Leipziger Zeit, seit dem Straßburger Durchbruch war ihm die Welt nur Material und Seelenzustand, im leidenschaftlichen Schopterwirbel ergriffen und durchglüht von der Inbrunst eines allliebenden Herzens, das immer sich im Mittelpunkt als schaffendes und belebendes Prinzip dieser Welt empfand, als Welt den Kreis umfaßt den seine Wirksamkeit erfüllte. Die Welt war für den Dichter des Prometheus, Gotz, Werther entweder das Material zur Ausprägung und Füllung des Ich oder die dumpte und feindliche Begrenzung des Ich, je nachdem die Durchdringung dieses Außen, die Verinnerlichung, Durchseelung, Durchblutung des Fremden gelang oder mißlang. Nach der Wertherkrise ward das Weltwesen für Goethe aus einem Material oder Gegensatz mehr und mehr auch ein Raum der Gestaltung und ein Mittel der bewußten und verantwortlichen Selbstausbildung. Sein Sehen der Welt war nicht mehr gleich Produktion sondern Beobachtung, und bei den Widerständen die er draußen fand unterwarf ihn jetzt Recht und gegenseitige Verantwortung, während früher zum Zusammentreffen und Ringen mit dem Nichtich keine Machttaten gewesen waren. Kurz, er erkannte und steckte jetzt zwischen sich und der Welt freiwillige Grenzen und versuchte wenigstens seine wogenden Gefühle in der Welt zu kanalisieren oder wie er sagte „zu Fähigkeiten zu entwickeln“ gleich als waren die Kräfte woraus die Riesenplane und Werke bis zum Werther stiegen keine Fähigkeiten gewesen. Das Neue was Goethe dabei meinte und von sich forderte war eben die Sonderung, die bewußte Anwendung, selbst die Kommandierung seiner Kräfte die bisher meist naturhaft quellend das Rechte geleistet. Aus dem Prall und Flug seines allwühlenden und allgleitenden, hier und da auch runden Gieres wollte er Talente herauslösen die jede einzelne Aufgabe einzeln bemeistern könnten und dem einzelnen Augenblick gewachsen wären, ohne ihn mit der ganzen Gewalt seines Reichthums zu überfluten oder zu zerstören.

War so schon eine Verweltlichung, Veräußerlung, Verzweigung nach der Wertherkrise von innen her in Goethe angelegt, so tat von außen her der Andrang der Freunde und des Publikums den die neue Weltherrschaft im Gefolge hatte das ihrige dazu, um diesen Prozeß zu fördern. Zur selben Zeit als er sich innerlich genötigt sah mit seinen Schätzen hauszuhalten und den Blick auf den Acker zu richten dem er seine Saat anzusetzen habe, drängte die zeitgenössische Welt, die eben dieser Acker war, sich ihrer-

seits, schon ohne sein Zutun ihm in die Augen. Und während er nach außen gewiesen wurde, kam ihm das Äußere, angelockt durch die Wirkung seines Werther zugleich entgegen. Schließlich ein dritter Faktor, um Goethe in die Gesellschaftswelt, die er seit seinen Leipziger Tagen innerlich verlassen hatte, in das was sich selbst „Große Welt“ nennt, in die Welt als menschliche Organisation – im Gegensatz zur Welt als Komplex der Allkräfte – zurückzuführen; die Person und das Milieu seiner ersten nachweitherischen Geliebten Lili. Während sonst gerade die Liebe das sicherste Mittel war Goethes Kräfte auf einen Punkt zu konzentrieren und mit gesammelter Wucht in den schönen Augenblick zu füllen, ihm das All zu verdichten, hatte nun gerade in diesem kritischen Zeitpunkt auch seine neue Verliebtheit nur die Aufgabe und die Folge seinen Verweltlichungsprozeß zu fördern. Was Goethes Dämon gewollt, Goethes Ruhm erleichtert hatte, daran wirkte jetzt noch Goethes Liebe weiter; auch Lili führte Goethe statt tiefer in sein Herz hinein nur mehr dem Weltwesen entgegen, auch Lili war mehr berufen ihn zu zerstreuen als zu sammeln.

Der neue Zustand welchen Goethes Damon, Goethes Ruhm und Goethes Liebe gegenseitig bedingten und förderten hatte von Goethe aus gesehen zwei Seiten: von innen her, als Erlebnis, war er eine Not, nach außen hin war er eine Pflicht, weil es galt aus dieser Not eine Jugend zu machen, wie es denn Goethes „Lebenskunst“ im Grunde während seines ganzen Daseins gewesen ist, jede neue Not in eine neue Jugend zu verwandeln. So hat Goethe zweitelloß gehilfien unter dem Andrang der Welt der nach dem Werther ihn belästigte, seine Briefe sind voll von Störfreuden über die Belästigung; aber was ihm die Gäste an stetigem dumpfen Wachstum, an stiller Selbstgenügsamkeit raubten und störten das mußten sie ihm, weil sie nun einmal da waren und er nicht mit seinem Schicksal haderte,ersetzen durch weitausgreifende Welt- und Geschichtskenntnis, was sie ihm an vegetabiler Fruchtbarkeit verkümmerten mußten sie ihm durch erhöhte Aktivität und Wirksamkeit einbringen. So hat er schon früh seine Kunzensbesuche, seine Hofbekanntschaften, seine literarischen Verhältnisse etwa zu Gierstenberg, Klopstock, Bürger, eingeordnet in seine geistige Ökonomie als Erweiterung seines Wirkungskreises auch im Prometheischen Sinn („der Kreis den meine Wirksamkeit erfüllt“) einerseits, als Bereicherung seiner Menschentypensammlung, als Erweiterung seines Gesichtsfeldes andererseits, kraft der Gesinnung die er etwa so bekannte: „Ich habe all mein Tun immer nur symbolisch aufgefaßt: es war mir gleichgültig ob ich Teller mache oder Töpfe.“ Goethe wollte schaffen und wirken und das Dichten war ihm nicht letzter Selbstzweck sondern eine Form der Wirksamkeit:

wurde sie ihm gehindert durch äußere Begegnisse, so mußte er sehen aus diesen Begegnissen soviel Kräfte als nötig seiner Wirksamkeit zuzuleiten, und litt sein Dichtergefühl unter der Zersplitterung, so nahm deswegen seine Wirksamkeit noch nicht ab und er suchte im Handeln einstweilen festzuhalten was noch nicht Bild werden konnte. Dass er zwischen dem überschwenglichen Produktionstrieb und der Selbstbeschränkung welche die aktive weltliche Wirksamkeit forderte nicht gleich sich zurechtstand, sich gehemmt fühlte, ohne bereit zu werden, optem mußte, ohne gleich den Segen des Opfers zu fühlen, das ist der Grundton seiner unruhigen Klagen aus der vorweimarer Zeit und noch lange in die weimarer hinein — aber die Klagen selber beweisen was sein Problem und was sein Weg war. Und wie er den Streit zwischen seinem dichterischen Herzen und der geschäftigen Welt auf dem Umweg über Erweiterung seines Wirkungskreises und Gesichtsfeldes, Verdeutlichung und Begrenzung, schließlich doch wieder seiner Dichtung selbst zugute kommen lassen konnte, so hat er sogar aus den Zerstreuungen und Spannungen seiner Liebe zu Hilt (diesen dichterischen Ertrag, abgesehen von einigen wunderbaren Liedern, geringer war als der seiner früheren Leidenschaften) nicht nur Heilmittel sondern wiederum Bereicherung aus den Heilmitteln gezogen.

Zu diesen Heilmitteln aus denen er Tugenden und Bereicherungen zog gehören seine Reisen. Fast alle bedeutungsvollen Reisen die Goethe unternommen hat, die Rheinreise 1774, die Schweizerreise 1775 und schließlich die wichtigste von allen, die Reise nach Italien, tragen ursprünglich den Charakter einer Kur oder sogar, wie die beiden letzteren, den Charakter einer Flucht. Sie sind unternommen nicht so sehr aus einem bestimmten Zweck (wenn auch wohl durch eine bestimmte Veranlassung oder Einladung hervorgerufen) als aus einem unbestimmten Drang, der Goethe aus den ausgesuchten oder beklemmenden Umgebungen hinaustrieb, sei es um neue Eindrücke, neue Weltbilder zu empfangen, sei es um den Druck oder die Spannung seines Herzens loszuwerden durch Bewegung und Wirksamkeit im neuen und breiteren Raum. Von jeder Reise kam er denn auch heim beladen nicht nur mit neuen Bildern von Landschaften und Sitten, sondern auch mit neuen menschlichen Beziehungen, mit neuen Menschenarten und mit der Erweiterung nicht nur seiner inneren Welt, sondern selbst seines äußeren Machtbereichs und Wirkungskreises.

Die Rheinreise 1774 brachte ihn in engen persönlichen Kontakt mit Lavater und den Gebrüdern Jacobi — d. h. sie erweiterte seinen seelischen Machtbereich, seinen Bekanntenkreis (Goethes Freundschaften und Bekanntschaften waren vor allem Erweiterung seiner eignen inneren Expansion)

) um eine neue Menschensorte: um die eigentlich empfindsam übermenden, Liebe und Freundschaft ergießenden Seelen. Um jedes symbolische Werk, um jeden entscheidenden Ausdruck der Goethischen Entwicklungsphasen herum legt sich immer eine ganze Schicht von Freunden, die gerade dieser Phase zu entsprechen, gerade für, ja durch diesen jeweiligen Goethe erschaffen scheinen, hervorgerufen durch seine jeweilige Empfindungsweise, gleichsam als die etwas dünnerne Atmosphäre welche die Ausstrahlungen weiter tragen und wohl auch verzerrn und übertreiben muß. So lagern sich um den Goetz herum die eigentlichen „Stürmer und Dränger“ die Wagner, Lenz, Klinger, die Protzen der Kraft, wohl auch Grobheit und des trotzigen Auftrumptens, der genialischen Laune, des eben Mutwillens oder der tobenden Zerrissenheit. Was die sahen und hörten war vor allem der titanisch kraftgeniale Goethe . . . der Götz war ja eben die Bestätigung ihrer eigenen ungetüfen, maßlosen oder verstiegenen Einsche und Schrullen. Das Bild dieses Goethe hat Lenz im Pandämonium Germanicum festhalten wollen, aus einer Art eifersüchtiger Liebe heraus, die just diesen Kraft-Goethe möglichst für sich allein in Anspruch nimmt. Die Wirkung eines so geschnittenen Goethe finden wir in den Sturm- und Drang-dramen der Lenz, Wagner, Klinger, in den panischen Idyllen des Maler Müller, selbst noch in den Romanen Heines, obwohl Heinrich ein eigener Stützer als ein durch Goethe erst kreierter Nachahmer ist. Es tut dabei nichts zur Sache ob chthonologisch derartige Bekanntschaften und Freunde immer gerade um die Zeit der Absfassung und Veröffentlichung des Götz gefunden wurden: das Wesentliche ist nur daß dieses symbolische Werk Goethes seine Ausstrahlung, seine ihm eigene Atmosphäre auch in den menschlichen Bekanntenkreis hinein verlängert. Der objektiv gewordne, in einem großen Werk ausgedrückte, herausgeholte Lebenszustand Goethes hatte gleichsam eine eigene Fruchtbarkeit, Menschen zu prägen oder anzulocken. Jeder lagerte ein eigenes System menschlicher Typen um sich herum das nur gerade zu diesem Zustand Goethes zu gehören scheint.

Unter Goethes Freundschaften unterscheiden wir zwischen denen die ihm wirkten aus ihrer eignen Mitte heraus, mit eignem Charakter bestimmte Seiten Goethes weiter ausbilden half, und solchen die er bewirkte und die dann unter Umständen auf ihn zurückwirken . . . solchen gegenüber er wesentlich empfangend, und solche denen gegenüber er wesentlich gebend und wirkend, sei es bildend, sei es zerstörend war. Herder und Merck sind die einzigen Freunde die mehr auf Goethe gewirkt haben als er auf sie, und zwar Herder vor allem positiv.

durch Anregung, Merck negativ, durch Kritik. Herders Fruchtbarkeit und eigentlich positive Wirkung auf Goethe beschränkt sich wesentlich auf die Straßburger und Wetzlarer Zeit, wenngleich die Freundschaft noch länger wähnte, und Herders spätere Werke, besonders die Ideen zur Geschichte der Menschheit, Goethe viel Nahrung boten, seinen Weg bestimmten sie nicht mehr. Merck war für Goethe schon früh sein gleichsam objektivierter Weltverstand, die Synthese aller Eigenschaften die Goethe brauchte, um aus einer rein dichterisch kosmischen Existenz in eine praktische überzugehen - ein Vorspiel zum Weimarer Gesellschaftsleben. Man kann sagen, Merck ersetzte Goethe den Skeptizismus und die nüchternen Helle deinen seine dumpte Kraftfülle zwar bedurte, die er aber nicht in sich selbst beherbergen konnte, ohne entzweit zu werden. Mercks Wirkung wurde aus der titanischen Götzen-epoché mit herübergenommen bis in die damonische Lili-zeit, während Herder nur noch als verfehlter aber überholter Meister und teilnehmender oder krittelnder Freund in Goethes Leben hereintrat. Freilich konnte sich Mercks Einfluss auch niemals an eingreifender Macht und Wucht mit dem Herders messen. Er konnte länger währen, weil es sich hier nicht um ein eigenliches Schulerverhältnis des Jungeten zum Alten handelte, sondern mehr um ein gesellschaftliches Übergewicht das der besonnen kalte Betrachter immer, selbst bei durtigstem Wesen, über den unbedenklich lieben- und lebensvollen Jungling behalt.

Wie um den Gott herum eine ganze Atmosphäre von Kraftprotzen und Urtümern gelagert ist, so um den Werther herum eine Wolke von empfindsamen und seelenvoll schwelgenden, wallenden, bebenden, traurigen und überschwenglich weise oder göttlichstigen Freunden und Freundinnen. Dieser Kreis war naturgemäß weniger sektenhaft, von vorherem zahlreicher und mannigfältiger als die Nachfolge des Götzenischen Goethe, denn das Kraftprotzentum war das Vortrecht und die Vorliebe weniger, zumal literarisch interessierter Junglinge, welche sich für Schopfergerste hielten im Sinn der Lehren Herders und der Werke Goethes, also ein Vortrecht des „Gienies“, welche nie eine Gesellschaftsschicht sondern immer nur ein gegen die Gesellschaft und das breite Publikum sich abhebender Zirkel sein konnten. Dagegen die Empfindsamkeit und liebende Seelentülfte, welche durch den Werther eine Offenbarung erhalten hatte, war eine Grundanlage und der mehr oder minder latente Zustand des gebildeten und lesenden deutschen Publikums überhaupt, sie bedurte nicht eines Führers und Rechtfertigers, wie das Gienietum, das ja bei seinen eigenen Aspiranten erst durch Goethe Sinn und Mut bekam, sondern nur eines sichtbaren Mittelpunktes, einer Stimme, einer monumentalen Gelegenheit, um ihrer selbst

gewiß zu werden.

Von ganz verschiedenen Seiten her konnte sich die Schar der Empfindsamen rekrutieren die durch Goethe angelockt und oft gegen seinen Willen festgehalten wurden. Da führte zunächst zu dem Werther Goethe ein Weg von der Empfindsamkeit des Pietismus, des Gemütschristentums her. Goethe war mit diesem Kreis schon lange verknüpft, ehe er den Werther verfaßt hatte. Susanne von Klettenberg gehörte ja zu der ersten Schar die Goethes Bedürfnis nach Verinnerlichung entsprach — und die Atmosphäre von gläubiger und gottinriger Versenkung ohne welche der Werther nicht hätte geschrieben und verstanden werden können hat Goethe zuerst bei jenem Urbild der schönen Seele eingesogen. Datum gehört diese Fromme schon zum Wertherkreis — nicht weil sie erst durch den Werther kreiert oder zu Goethe gekommen wäre, sondern weil sie so in der Umwelt west der sein Werther Ausdruck gibt, wie Klinger, Lenz, Wagner Gewächse der Goethischen Götz-atmosphäre, des Götzischen Klimas sind. Bezeichnenderweise gehören zu dem Götz-umkreis keine Frauen, während die Werther-luft getränkt war mit Weiblichkeit. Nur ein paar tüchtige, kluge, wache und muntere Bürgerfrauen konnte man allentals als Götz-verwandte ansprechen, als zur kräftig frischen deiben Götz-luft gebürtig; aber die eine davon ist Goethes Mutter, und diese wäre doch zu eng umschrieben als ein Annex der Götz-welt. Die andre ist Lantchen Johanna Fahlmer, eins von den mit klugem Welt Sinn, gutem Herzen und gesundem Menschenverstand begabten weiblichen Wesen wie sie ohne eignes Schicksal oder eigne Leidenschaft und Lebensmacht überall teilzunehmen, zu mitteln, zu raten, anzuhören und wohl auch zu halten wissen, aus jenem Mittelgetühl zwischen Mutterliebe und Frauenliebe welches man Lantenliebe nennen kann. Während der Götz in wesentlich männlichem Klima gediehen ist, kann man den Werther nicht denken ohne die Weiblichkeit, und zwar waren auch die Männer des Werther-kreises feminine Seelen.

Außer dem gottinigen Christentum von der Farbe der schönen Seele, als einer Religion der schwelgenden Liebesseligkeit und des überschwenglich erhobenen Gemüts, dem humanisierten und entdogmatisierten Christentum, ließte Klopstocks Kreis dem Werther Goethe neue Anhänger, die mit seinem kraftgenialen Götz-wesen, mit dem Prometheischen Titanentreize nichts anzufangen wußten. Klopstock selbst hatte die Dertheiten und Grobheiten des Götz kopfschüttelnd missbilligt und vor dem Promethidentum waren später die Stollberge entsetzt. Aber die Empfindungstulle und Herzenswarne des Werther lockte und bannte die Anhänger des ersten deutschen Gefühlsschriftstellers auch zu dem jungen Meister der den Umsang der

Klopstockischen Gefühlswelt erweitert hatte.

Wie im deutschen Geistesleben überhaupt die Empfindsamkeit zweier ganz verschiedene Ströme hatte, die sich indessen bald vermischten und vereinigten, nämlich das beseelte Christentum und die humanisierte Natur oder „Klopstock“ und „Rousseau“ (um sie knapp mit ihren wirksamsten Trägern zu bezeichnen) so finden wir im Wertherischen Freundeskreis neben den Klopstockianern auch Leute die mittelbar oder unmittelbar durch Rousseau zur Empfindsamkeit gelangt sind, oder durch Hamann, welcher auf eine mehr deutsche Art, nicht durch rhetorisch dialektische sondern durch poetisch prophetische Mittel seinerseits die große Doppel-aufgabe Rousseaus in Angriff genommen hatte die Wiedereinsetzung der Natur und die Entthronung der alleinseligmachenden Vernunft. Von Klopstock wie von Rousseau und von Hamann her fanden die Junglinge im Wertherthume den Sieg der liebevollen, hingebenen, gottes- oder weltkommenden Empfindung über das Denken — und das ist das Gemeinsame der unter sich sehr verschiedenen Freunde des Wertherkreises. Gefühl und Glaube wollten sie alle — einerlei zu welchen Zwecken ihnen nachher Gefühl und Glaube dienen sollte: ob zum Christentum, ob zum Pantheismus. Den Klopstockisch-christlichen Flügel vertraten die Grafen Stolberg — den Hamannisch-pantheistischen Flügel die Geschwister Jacobi.

Nur lag der Keim der späteren Entstehung von vornherein in beiden Arten Freundschaften beschlossen: denn was diese Anhängergruppen verschiedner Provenienz zu Goethe hinzuog, eben seine entbündigte Gefühlsfülle, war für Goethe selbst, damals schon, eine Not, ein Zustand über den er mit aller Kraft hinauszukommen trachtete. Er wollte ja gerade seine Gefühle zu Fähigkeiten, zu Kräften entwickeln, und diese Freunde wollten ihn bei seinen Gefühlen festhalten. Und über dem augenblicklich Gemeinsamen der Gefühlsweise oder vielleicht des Gefühltempors, über dem gemeinsamen Gegensatz gegen den Rationalismus (vollends unter dem Zauber der Goethischen Persönlichkeit) übersahen seine Freunde und Goethe selbst wohl eine Zeitlang die tiefe Verschiedenheit ihrer Gefühls- und Erlebnisinhalte, die unüberbrückbaren Zwiste der Geistertrae nach denen sie angetreten. Denn die Stolberge fühlten, um Christen zu sein, um sich recht innig als Gottes Geschöpfe und Knechte erleben zu können. Goethe war deziidierter Nichtchrist. Von den Jacobis aber mußte ihn auf die Dauer trennen, daß ihnen das hingebene Fühlen und Glauben (welches allerdings bei ihnen nicht den selbständigen Wert der Natur ausschloß) der Selbstzweck und Endzweck des Lebens war — für Goethe aber eines der Mittel zur Erfassung der wirklichen Gotteswelt, ein Zeugnis der eignen

zumal nicht, die sich bestreiten müsste in der Gestaltung, im Zusammensetzen der Welt. Nichts lag zwischen dem ersten und zweiten war ihm manchmal bestreitend, die sich bestreiten müssen, wie er ja in dem Brief an Gustav von Wolf auch Kettierung und Freiheitserung, wie er ja in dem Brief an Gustav zu lassen in soviel edlen und guten Menschen, war für ihn Freiheitserung, mit dieser Freundschafts-Atmosphäre, das Gefühl, seine Kraft fortwähren unbedingt der Gedanke, der Bewirkende, der Erforschende. Nur das Geis- ungspruch neben Lieder und Werk – in Gedanken jedem einzelen Fall den Jungen Freunden – sollte dem zu Lavater, der einen Platz für sich bei auch ohne Götthe noch etwas vorstellen. Bei all diesen Verhältnissen zu keinem einen eine gänze Freiheitserziehung bedeutung zukommt, oder die Berg und die Gebirgsfeste Laibach – die wichtigsten unter den Gebirgsfesten und die Gebirgsfeste Laibach an Klüger und Less, an die Gebirgsfeste Stolz-Locke im Magazin.

schmung, sondern bedingt und bewirkt von dem massiven Gefühl das sie gleicht zu überreden und zu verblauen sieheben. Nicht gerade aus Nach- wie Wollken um einen ersten Gefühl dessen Formen sie anzudenken, zu- und nicht, unfehlbar, ja unfehlbar, wie verwässerte Kopien neben dem Original, jedem Werk) rein als lebensgejunge Leute neben ihm gestellt, wirken sie nie leerabding und ironisch das Charakter, an Göttheit wettgeschicht- schen darunter. Aber an Göttheit gewesen (nicht nur an Göttheit produkte, fangen sich an zunächst die Wirkung, es sind glänzende und blendende Mau- seelenvorwärts, nur ohne die Gestaltung Kraft und die mitte in Stimme und gen Zunge der Göttheit bilden und führen die Göttheit darstellt, tra- zu werden, all diese Sündlinge und Männer die Göttheit darstellt, tra- hingegen, um nach der Verbindung von Individualismus abgeschnitten ist und die nicht nur wie Elementar-Liebold Wütiger sich trennen in den zu Göttheit und Göttheit Lieder im Freimärkte des Personlichkeiten die zu Göttheit und Göttheit Lieder im Freimärkte des Personlichkeiten zu trennen oder zu trennen auf seinen Göttheit. All die Persönlichkeiten Redetwas möglichkeit ist neuere Leben an sich zu ziehen und mit seinem Fülle drittans durchaus besser Seelenrichtung auf seinen der Freunde, durch das allgemeine Liebe-Verehrigkeit und Liebendwürigkeit der Zeit, durch das Zunächst freilich wurden diese inneren Eigenschaften verdeckt durch die

manche noch die abgrenzende und kontinente Anwendung des Rationalitäts- und der Vernunft, ordnen, formen, schauen, gestalten zu wollen, das Zögerrade befreischten, an nichts litt er mehr als an dem weichlichen Selbstgenuss der sub- später, an nichts litt er mehr als an dem weichlichen Selbstgenuss der sub- rektiven Seele, welche sich kennt, tat in bloß empfängendem (Zähnen und Puppen), sei es Götter sei es der Natur, welche glaubte ein zu glauben und zwischen nichts, welche sich kennt, in ihrer Gestaltung, wie er ja in dem Brief an Gustav von Wolf, als eine Gestaltung aktiver Kraft und Zähne eines Willens.

* Stolberg als seine größte Glückseligkeit bezeichnete mit den besten Menschen seiner Zeit zu leben. Aber kein einzelner dieser Verhältnisse hat ihn innerlich weiter gebracht, keins war ihm mehr als ein Anlaß zur Ansprache. Für uns sind sie wichtig, weil wir nirgends einen so deutlichen Begriff von dem Zauber und der Gewalt der Goethischen Gegenwart bekommen als durch die Aussprüche seiner Freunde und Jünger. Damals war er noch nicht eine mythische Figur deren Kühn und Werk ihn von selbst mit einer ehrfurchtgebietenden Glorie umgab, wie der alte Goethe. Was damals auf junge Geister wirkte konnte nicht der vor ihm hergehende Begriff, sondern nur seine gegenwärtige Ausstrahlung sein — und es gehört zu Goethes Bild, wenn wir einige dieser Wirkungen in ihren Niederschlägen festhalten.

Neben dem Werk Goethes sei seine Wirkung nicht vergessen. So schließen wir die allgemeine Charakterisierung seines Freundschaftsvertrages durch Urteile über ihn, Zeichen wie er von Freunden und Gegnern gezeichen wurde. Immer wieder kehrt darin, ob zum Guten oder zum Bösen gedeutet, das Gefühl daß hier ein Wesen mit einem eignen inneren Gesetz und einer unzähmbaren Fülle walte, bestimmt sich auszuwirken, nicht bewirkt zu werden. Bodmer schildert ihn nach Aufsetzungen Paravants „... für nur denen gefährlich, denen er nicht wohlwollte. Sonst von mächtigem Feuer, er könnte sich in die Person und Situation verzetteln, in welche er wollte und dann schreibe er fremde und nicht seine Meinungen ... Man fürchtet, sein Feuer werde ihn verzehren ...“ Im Gemisch von Scham und angstlichem Respekt des gesetzten Bürgers mit dem Bewußtsein Gottverdank gesündet zu sein, bezeugt sich hier eine andre Schilderung eines Abenteuers, Boies, des Hambundlers „Goethes Herz ist so groß und edel wie sein Geist. Er hat mir viel vorlesen müssen, und in allem ist der originale Ton, eigne Kraft und bei allem sonderbaren, unkorrekten, alles mit dem Stempel des Genies geprägt!“ Auch hier bemerken wir die beiden Wirkungen: Genialität und Unkorrektheit. Noch immer herrschte ein Begriff von einem Bürgerlich Normalen, Seinsvollenden, und nur mit einem Vorbehalt beugte man sich dem lebendigen Zauber des Mannes vor dem dies Seinsvollende wesenlos wurde.

Bedeutender, mit einem wirklichen Blick in Goethes Inneres ist eine Bemerkung Schlossers mit Bezug auf ihn — sie kommt aus der Achtung des gesundverständigen Menschen daß man es hier mit einem unmittelbaren und maßlosen Herzen zu tun habe „Eine wirksame Seele, die zuviel umfaßt, oder nichts zu umfassen hat, muß vergehen — besser daß sie an einem Ding hängt, es sei leer oder voll — wenn nur was ist.“ Und von denselben „Er

ist weiblich... wenn er aber in den nächsten Jahren nicht ganz zerbricht, so werden wir uns nähern."

Knebels Bericht nach der ersten Bekanntschaft mit Goethe: „Goethe lebt in einem beständigen innerlichen Krieg und Aufruhr, da alle Gegenstände aufs heftigste auf ihn würken.“

Und nun die Urteile der eigentlichen Freunde, die Wirkung welche sie in Goethes Existenz wie im Wirbel hineinzog:

Georg Jacobi, nach der ersten Begegnung: „Herr Goethe hatte mich in öffentlichen Blättern empfindlich beleidigt; aber auch hat er das Trauerspiel Götz v. Berlichingen geschrieben. Wir gaben uns die Hand. Ich sah einen der außertödlichsten Männer, voll hohen Genies, glühender Einbildungskraft, tiefer Empfindung, rascher Laune, dessen starker, dann und wann riesenmäßiger Geist einen ganz eignen Gang nimmt.“

Friedrich Jacobi: „Goethe ist der Mann, dessen mein Herz bedurte, der das ganze Liebsteuer meiner Seele aushalten, ausdauern kann. Mein Charakter wird nun erst seine achtige eigentümliche Festigkeit erhalten. Der Mann ist selbstständig vom Scheitel bis zur Fußsohle.“

„Goethe ist, nach Heinzes Ausdruck, Genie vom Scheitel bis zur Sohle, ein Besessener, füge ich hinzu, dem fast in keinem Falle gestattet ist, willkürlich zu handeln. Man braucht nur eine Stunde bei ihm zu sein, um es im höchsten Grade lachlich zu finden, von ihm zu begehrten, daß er anders denken und handeln soll als er wirklich denkt und handelt.“

„Was Goethe und ich einander sein müssten, war ... im Nu entschieden. Jeder glaubte von dem Andern mehr zu empfangen als er ihm geben könne. Mangel und Reichtum auf beiden Seiten umarmten einander; so ward Liebe unter uns. Sie kanns ausdauern, seine Seele, — zeugte in sich der Eine vom Andern — die ganze Glut der meinigen; nie werden sie einander verzehren.“

Heinze: „Goethe war bei uns, ein schöner Junge von 25 Jahren, der vom Wirbel bis zur Zehe Genie und Kraft und Stärke ist: ein Herz voll Gefühl, ein Geist voll Feuer mit Adelstugeln.“

Klinget: „ein wunderbares Mensch. Der erste von den Menschen die ich je gesehn. Der alleinige mit dem ich sein kann. Die Nachkommen werden staunen, daß je so ein Mensch war.“

Uh. Stolberg: „Es ist ein gar herrlicher Mann. Die Kulle der heißen Empfindung strömt aus jedem Wort, aus jeder Miene. Er ist bis zum Ungezumt lebhaft, aber auch aus dem Ungezumt blickt das zärtlich liebende Herz hervor. Wir sind immer beisammen und genießen zusammen alles Glück und Wohl, das die Freundschaft geben kann.“

„Es ist ein wilder, unbändiger, aber sehr guter Junge. Voll Geist, voll Flamme.“

Endlich Lavater: „Goethe wäre ein herrliches handelndes Wesen bei einem Fürsten. Dahin gehört er. Er könnte König sein. Er hat nicht nur Weisheit und Bonhomie, sondern auch Kraft“ „Goethe ist der liebenwürdigste, zutraulichste, herzigste Mensch. Bei Menschen ohne Prätension, der zeitamendste Herkules aller Prätension. Billiger ist kein Mensch in mündlicher Beurteilung anderer. Toleranter niemand als er. Ich hab ihn neben Basadow und Hasenkampf, bei Herrenhutern und Mystikern, bei Weibchen und Männinnen, bei Kleinjoggern und Bolßhard (zwei unendlich verschiedene Himmelsprodukte unseres Landes) allenthalben denselben edeln, alles durchschauenden, duldenden Mann gesehen.“

All diese Freunde fanden in Goethe die Richtung ihres eignen Wesens verstärkt oder verschönert wieder, und in ihm vereinigt war sie zu dem wünschten oder glaubten.

Es war nicht des jungen Goethe Art eine ehliche Begeisterung und leidenschaftliche Liebe, die ihm entgegengetragen wurde, aus Gründen der inneren Ökonomie abzuweisen, wie es der alte Goethe manchmal musste. Vielmehr hielt er es gerade damals selbst von der Seite der Ökonomie bei für seine Pflicht jedem lebendigen Drang zu willfahrt und jedem zu geben was er geben konnte, weil ja doch auch in diesem Sich-ausstromen Macht und Gefühl der Fülle lag. So finden wir ihn in den enthusiastischen durch das brüderliche Du gewatnten Freundschaftsverhältnissen mit Leuten die ihm nichts zu bieten hatten als ihre Bewunderung, ihr begiertester Temperament und guten Willen. Freilich, es war damals in Deutschland eine Art Seuche des Seelenkultes ausgebrochen der auch Goethe sich nicht entzog. Das entfesselte, den Ketten des Rationalismus entlautene Gefühl war wahllos geworden, und der „Sturm und Drang“ genügte zunächst einmal der Aufgabe das neue Lebensgefühl sich ergießen zu lassen, nicht ihm neue Formen und Kanäle zu bauen. Dies war die gerittergeschichtliche Sendung der nachfolgenden Epoche, deren Führung wiederum aus eigener Not heraus Goethe zu übernehmen hatte. Als der überstromendste und überschwängteste, weil gefüllteste und gespannteste unter all den Stürmen, hatte er auch am meisten innen und draußen unter dieser Seuche zu leiden, und musste als der erste nach Heilmitteln dafür suchen. Die fand er in Italien, und er wurd im selben Maß den früheren Freunden, Stolberg, Jacobi, Boie, Lenz, Wagner, Bürger, Klinger und vor allem Lavater entzweit bis zur Verfeindung, als er den liebevollen Hungabedrang zurückdammten musste, um ihn der strengen, sogar grausamen, immer entzagenden Selbstgestaltung

iten. Solang ihm dieses Überströmen und Mitteilen das Lebensgefühl lebte, weil er es für die Stärke selbst hielt, zögerte er nicht in jedem zu begeisterten Begegner seinesgleichen zu begrüßen, den Bruder zu sein . . .

Ach, da ich irrte, hatt ich viel Gespielen.

Da ich dich kenne, bin ich fast allein.

Je mehr er vom Kult der bloßen Fülle, des Gefühls abkam und das Gewicht auf innere Gestaltung und äußere Leistung legte, je mehr er von sich trennend nicht nur das warme und empfindsame Dasein, sondern die gelebte Tat und das bezeichnende Werk forderte, je weniger er sich befreite mit dem bloßen formlosen Inhalt des Daseins, sondern Ansprüche an Form, Ordnung, Haltung, desto weniger konnte er anfangen mit allmäßlichen Verhältnissen welche keine andre Basis hatten als eine besetzte Stimmung, als die Schwärmerei oder Gehobenheit eines vorübergehenden, von Goethe obendrein noch als pathologisch empfundenen Zusammensatzes. Wie ihm der Weither selbst später als Krankheitsbild fast widerwurde, so mußten ihm die andren Erinnerungen an jene Überspannt-leidig, und wenn sie gar noch Fortsetzungen an ihn stellten, lastig waren . . . und je inniger und begeisterter auf Stimmung, je weniger auf Sachen oder intellektuellen Interessen seine Beziehungen zu den Sturm-und-Drang-freunden beruhten, desto schmerzlicher wurde die Abkühlung. In der Tat nahm Goethe aus seiner Sturm-und-Drang-zeit nur diejenigen Freundschaften mit in sein Mannesalter die nicht nur auf dem Kult, sondern zugleich auf irgendeinem sachlichen oder wissenschaftlichen Grund ruhten, und je älter er wurde, desto spärlicher nahm er noch Freunde zu Freunden an, die ihn nicht auf seinem eigenen Wege förderten, von denen er nicht lernen konnte. Niemals wieder war nach der italienischen Reise die Basis irgendeiner seiner Freundschaften die bloß gemeinsame Stimmung oder ein gehobener gemeinsamer Moment, oder Kult und Freundschaft um der Freundschaft willen, oder gar der Genuß des Kraft- und Liebegefühls in der Wirkung auf den Freund. Von den alten Freunden hat Goethe gerade die mit denen er am schwärmerischsten, ehrenvollsten verbunden war nicht in die spätere Zeit hinüber getreten, wenigstens nicht als bedeutende Teilnehmer an seinem Dasein: gerade solbergen, Jacobis und Lenz war er entfremdet . . . zumal Lavater, dem er fast vergöttert, begegnete er später nicht nur mit Gleichgültigkeit, sondern fast mit Gießässigkeit, und grade die Siedehitze der Zuneigung erlitten Rückschlag. Dagegen mit seinen Kritikern und Lehrern kam es länger aus als mit seinen Schwärmern und Jüngern. Daß sein Ver-

hältnis zu Herder sich lockerte ging nicht — wie bei den meisten andren Brüchen und Entfremdungen — aus Goethes Initiative hervor, sondern aus der Herders. Aber nichts ist bezeichnender für die ganzlich veränderte Stellung der Freundschaft in Goethes Leben vor und nach der italienischen Reise, als daß der einzige gleichgewichtige Freund des reifen Goethe nicht ein gleichgestimmter Gefährte sondern seine gegensätzliche Ergänzung war Schiller. Kurz: die Freunde Goethes in seiner *Sturm- und Drang-Zeit*, abgesehen von seinem Lehrer Herder und seinem Kritiker Metz, waren für ihn in erster Linie Gefälle seiner expansiven Lebensfülle und Erweiterungen seines Ich, und es bedurfte dazu auf der Gegenseite mehr des Widerhalls und der Hingabe als des Widerstandes. Im selben Maß als er sich an der Menschenwelt formen wollte, Forderungen stellte und Verantwortungen fühlte, sich selbst bedingter, gestalteter und somit unterschiedener fühlte, eigene Pflichten und Weke vor sich sah bei denen ihm niemand helfen konnte als der Kenner und Konner, im selben Maß wurden für ihn jene puren Geimuts- und Giesinnungsfreundschaften wesenlos.

Unter all diesen Freunden ist keiner für ihn damals wichtiger und später lästiger gewesen, wohl auch keiner als Persönlichkeit für sich betrachtet merkwürdiger als Lavater. Lavater ist wohl derjenige Mann den Goethe am meisten und innigsten, mit fast frauenhafter Liebe geliebt hat. Wenn man Lavaters Schriften liest, dieses Geimich aus überschwenglicher Gefühlsvoligkeit und missionarhafter Anmaßung, aus Schwärmerei und Zweck, so begreift man kaum was gerade Goethe an seinem Weise so unwiderstehlich anziehen konnte. Doch über allen Schriften Lavaters muß seiner persönlichen Gegenwart nach den Zeugnissen der Zeitgenossen ein unbeschreiblicher Zauber ungewohnt haben, und es lohnt sich nachzufühlen worin gerade dieser Zauber bestand, denn es war nicht das mitteilende Jünglingsteuert, wie bei Stolberg und Jacobi, das Goethe verwandt ansprechen konnte, und gewiß waren die Interessenkreise Lavaters, des frommen Geistlichen und Propheten, und des heidnischen Weltkinder Goethe von vornherein getrennter als der zeitgenössischen jungen Literatoren.

Fragen wir Goethe selber wie er Lavater sah, so werden wir am ehesten den Grund von Lavaters Anziehungskraft, den Grund von dieser Freundschaft begreifen. „Es ist der beste, größte, wendeste, innigste aller sterblichen und unsterblichen Menschen, die ich kenne.“ „Es ist uns allen eine Kur, um einen Menschen zu sein, der in der Haushlichkeit der Liebe steht und lebt.“ „Es ist mit Lavater wie mit dem Rheinfall, man glaubt auch, man habe ihn nie so gesehen, wenn man ihn wieder sieht, er ist die Blüte der Menschheit, das Beste vom Besten.“ In so enthusiastischen Ausdrücken feierte

e den Mann den er später als einen Halbschwindler und Ganznarren markte, ja bis ins Körperliche hinein karikierte. Hier war Rohstoff und Sack seines eigenen Lebens die er später bei seinem Selbstgestaltungsversuch mit um so größerer Hettigkeit ausstieß, je inniger er sie sein eigen fühlte . . . Als dieser Umbildungsprozeß des Sturm- und Drang-Zeitalters, zu dessen eindringlichsten Zeugnissen eben der Zürcher Schwarm gehörte, zum klassischen Goethe endgültig vollzogen war, als Goethe nicht mehr von innen und außen her durch jene Stürme und Dränge gepeinigt und belastigt war, als ihm all das Schwarmwesen lang nach Lavater pferm Tod zur silbernen Erinnerung geworden war; erst dann verschwand das Bild des seltsamen Freundes wieder, und vom Gipfel seines deten Davens aus zicht Goethe auch die Summe von Lavaters Charakteren . . . Zutraulich schonend segnend erhebend, anders konnte man sich in jener Gegenwart nicht denken."

In jenem enthusiastischen Gefühlserguß des jungen unmittelbar dem poetischen Zauber unterstehenden Goethe und dieser historischen Würdigung des längst entfernten alten können wir entnehmen welcher Art diese Zauberwirkung auf Goethe gewesen ist. Über seine Eigentümlichen und untreuen, verworrenen, ja aberwitzigen Verzückungen hinziehte und wehte Lavater in einem Element von Güte und Innigkeit, Herzlichkeit und Lieblichkeit dem kein liebempfängliches und liebehaftiges Herz sich entziehen konnte. Goethe empfand (so gewiß den Erzähler des Götz schon mitten im Enthusiasmus die schwankende Lallendheit, die hebende Christlichkeit und die zudringliche Proselytentum, die anmaßende Pfaffen-demut abstoßen mußte, so wenig auch er selber und findet energisch durchgebildeter Form und Gestaltung an jenen Mischliteratur und theologisch-poetischen Traktattheitschritten, bei des Freundes Geschmack finden könnte) zu sehr die Liebe und Güte in Grund noch dieser Verzerrungen, als daß er deswegen geteckt hätte oder gezürnt hätte. Wo er ein positives Ganzes empfand nahm er die Güte die dies Ganze trug hin, auch wenn sie ihm nicht mundeten, wenigstens in dieser Zeit, da es ihm noch nicht so sehr auf die Früchte, d. h. auf die Ergebnisse ankam als auf den Grund und die Witterung wo die Früchte entstanden.

Was zu Lavater hinzog und mit seinen Narreteien versöhnte war seine Christlichkeit. Seine Bekehrungswut hatte wirklich kein andres Motiv als christliche Nächstenliebe die sich Skrupel macht um das Heil des Nachwuchses. Christuskult war nur das theologisch überspannte Bemühn nach dem Greifbaren, allmitteilbaren Ausdruck für das höchste Ideal allum-

fassender, allerlösender Menschenliebe. Seiner theologischen Herkunft nach konnte er kein höheres, innigeres, machtigeres Beschwörungsmittel und Anziehungsmittel für die Menschen finden, als daß er sie mit dünghlicher, zudringlicher, weil angstlich besorgter Herzlichkeit zu dem großen Quell der erlösenden Liebe, zu Christus rief. Christus war ihm wirklich nicht nur als theologische Formel sondern als tiefstes Erlebnis die Kugle und der Inbegriff der Liebe und der Erlösung ... und wie er selbst die Liebestulle und Erlösungstat Christi besiegend empfand, so wollte er (zugleich evangelischer Geistlicher und Kind des Humanitätszeitalters) sie möglichst vielen Menschen zu deren Belebung und Erlösung zugänglich machen; er wandte dazu alle Mittel der Beredsamkeit, der persönlichen Werbekraft, der Seelenkunde, der theologischen, praktischen, literarischen, dialektischen Propaganda an, um die Gesinnung der Menschen zu erfrischen und sie auf Grund ihrer Gesinnung in Christus zu festigen oder zu Christus zu bekehren. Je lieber ihm von vornherein ein Mensch war, desto dringlicher wurde seine Propaganda. Dieses Werbertum ging nicht von einer Berufspflicht aus, sondern wirklich aus einem christlich liebessoll besorgten Herzen, und Goethe entschuldigte seine propagatorische Zudringlichkeit, weil er darin die Gretchenangst sah, weil er spürte wie eine liebe tieue Seele, „die von ihrem Glauben voll, der ganz allein ihr religiös macht ist, sich heilig quälte, daß sie den liebsten Mann verloren halten soll.“ Es lag deshalb bei allen oft pfaffischen Mitteln und Praktiken im Grunde von Lavaters Propaganda nichts Pfaffisches, sondern wirklich noch etwas von jenem alten christlichen Liebestrieb der die ersten Gemeinden geschaffen hatte und Spott, Mißhandlung und Martyrium nicht schonte. Lavater hielt sich nicht wegen seines Glaubens für was Besseres, wie es der nüchtige Pfaffe tut, und er wollte nicht einen Vortzug für sich haben, um von da aus die Andern zu schulmeistein. Er bekehrtete nicht, um seinen Machtbereich auszudehnen oder um mit seiner Begnadung zu protzen (all das können Motive des Missionärs sein) nicht weil er Geistlicher war und als solcher die Verpflichtung zu christlicher Betätigung gefühlt hatte - sondern wirklich nur weil er aus herzlicher Menschenliebe das Glück das ihm in der Liebe zu Christus zuteil geworden gerne möglichst vielen, zumal den Besten und Edelsten vermittelt hätte, besonders seinem Goethe. Auch das unterscheidet ihn von den Pfaffen, daß er nicht nach dem Maß der Christlichkeit wertete sondern auf Grund reinen Menschengefühls. Der Glaube an Christus war für ihn nicht der Wert, sondern das Glück des Menschen, und den Besten gönnte er dies Glück am meisten.

PHYSIOGNOMIK

WIE hing nun mit dieser zudringlichen Menschenliebe Lavaters, die im Christuskult ihren Ausgangspunkt und ihr Werbemittel hatte, sein großes Unternehmen zusammen, wodurch er seinen literarischen Ruhm errang und mit Goethe über die bloßen Gefühlsgemeinschaften hinaus in eine produktive Verbindung geriet: die Physiognomischen Fragmente? Der Titel des Werks selbst deutet den Zusammenhang an: „zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ stellte Lavater seine Versuche zusammen, und dies war nicht nur Anreisung die dem humanitären Publikum einen Vorteil versprechen sollte, sondern wirklich der Drang aus dem Lavater Gesichtforscher geworden ist.

Gesichtssucher war er zunächst: der Grund seines Triebes zur Physiognomik und seine eigene Begabung dafür war Sympathie, zu deutsch Mitgefühl: das liebevolle Mitschwingen mit den menschlichen Regungen und der Wunsch durch irgendein sichtbares, greifbares, deutbares Zeichen den Weg in die menschlichen Seelen zu finden die er gewinnen und beglücken wollte. Die Physiognomik war dem Bekehrerinstinkt Lavaters ein halbwußtes, halbunbewußtes Propagandamittel: sie hatte (wir müssen das streng betonen, um den völlig verschiedenen Grund von Goethes physiognomischen Bemühungen zu erkennen) einen ausgesprochen subjektivistisch-psychologischen Charakter und nahm den Menschen vor allem als ein Geschöpf welches denkt, empfindet und fühlt . . . nicht als ein Produkt der Natur, als ein wachendes, wirkendes, bedingtes und gewirktes Geschöpf das durch sein Körperlisches geistige Kräfte und Triebe ausdrückt und versinnlicht. Lavater nahm den Menschen und seine Züge isoliert und versuchte darin eine seelische Bedeutung und Bewegung zu erkennen, ohne nach den Gesetzen und Kräften zu fragen aus denen Form entsteht und wodurch sie bewirkt und modifiziert wird. Um die Seele war es ihm dabei zu tun, und zwar um die möglichst individualisierte Seele, um die Seele als den Träger ihrer Heilmöglichkeiten. Was ihm abging war ein eigentlich physiognomisches System — er hat diesen Mangel von vornherein durch den Titel „Fragmente“ zugegeben und gerechtfertigt — und er verließ sich auf die durch Sympathie und seelischen Impressionismus getragene Divination des geistlichen Herzskündigers, tier und phantasierte von Gesicht zu Gesicht, bald schierisch flatternd, bald suchterisch bohrend, bald den Gesamteindruck eines Gesichts nachhallend, bald abgelöste Züge zärtlich nachastend, immer aber bestrebt in dem Körperlischen die Spur Gottes, den Weg des Trägers jeder Physiognomie von Gott oder zu Gott mit der Aufmerksamkeit eines Pro-

selytenmachers zu erkennen — auch wo er nicht unmittelbar davon sprach. Da er nun eben vermöge seines sympathetischen Temperaments wirklich ein guter Seelenkündiger war und aus den Gesichtzeichen die momentane Deutung einführend herausholen konnte, so ist seine Physiognomik reich an treffenden Einzelbeobachtungen. Nur leidet sie daran daß bei den bekannten oder historischen Köpfen Lavater sein Wissen von den Charakteren der Träger in die Gesichter, ob es passte oder nicht, hineindeutete — das hat was Scharlatanisches — und sodann, daß er bei dem Mangel an festen Deutungs- und Forschungswegen nur auf glückliche Blicke von Fall zu Fall, auf divinatorische Willkür angewiesen war. Dadurch hattet dem Werk, welches doch mehr oder minder auf wissenschaftliche Grundlegung Anspruch machte, eine poetisierende Dilettantenhaftigkeit und Zufälligkeit an.

Gerade diese poetisierende unverbindliche Einföhllichkeit sprach allerdings den Zeitgeschmack an und der Gesichtsrecher und Seelendeuter durfte eines größeren Erfolgs gewiß sein als ein systematischer Historiker der Kräfte wodurch Gesichter gebaut werden und der Gesetze wonach innere Spannungen und Ladungen sich im Material von Fleisch und Knochen auswirken. Was das damalige Publikum wollte, das Publikum des Werther und des Rousseauschen Ideen, war schrankenlose, zartliche Empfindung für Individualität, nachgiebiges Gefühl für alle Ausßerungen und Wege der menschlichen Seele, je momentan hingegebner, augenblickstrunkner, weicher, inniger, desto besser — und Lavater bahnte der allgemeinen Seelenpureti und Empfindsamkeit einen neuen Weg: den Weg vom individuellen Gesichtsausdruck zum individuellen Innern des Menschen. Zweitelloß hatte Goethe auch von dieser Seite her Zugang zu Lavaters Unternehmen, es war dem Verfasser des Werther ein Mittel sein Menschengefühl zu steigern, dem verantwortlichen, nach festem und deutlichem Blick auf die Weltdinge ringenden nachwertherischen Goethe ein Arsenal des Menschenkenntnis. Aber sobald er sich einmal praktisch, dem Drangen des Freuden nachgebend, und mit der ganzen Stoffkraft seiner Teilnahme in die Mitarbeit an den Physiognomischen Fragmenten eingelassen hatte, ging ihm, allerdings nur ihm noch ein höherer Sinn und Wert dieses Unternehmens auf. Mit dem ihm eigenen Sinn für Allheit konnte er nicht dabei stehen bleiben, von Fall zu Fall die Gesichter zu deuten: aus einem isolierten körperlichen ein isoliertes Geistiges herauszulesen. Zweitelloß hebt sofort selbst seine flüchtigsten physiognomischen Versuche über Lavaters Leistung hinaus und bringt sie in unmittelbaren Zusammenhang einerseits mit seiner jugendlichen Dichtung, anderseits mit seinen späteren wissenschaftlichen Werken: seine Schau des Menschen als eines Naturwesens und sein Erlebnis der Gestalt und

lichen Organisation als des Sinnbilds für Aktion, Kräfte, Wirkungen.

Goethe nahm den Menschen als außerhalb der Natur stehendes isoliertes Sein und das Körperliche als die Schrift für geistige Eigenschaften zu fühle, er nahm also Mensch und Körper moralisch und statisch, Goethe beide physisch und dynamisch nahm. Damit ist auch der Unterschied zwischen ihrer beiderseitigen physiognomischen Methode und Goethes gekennzeichnet. Für Goethe ist der Mensch nur ein besonders konkretes und kompaktes Sinnbild der göttlichen Kräfte die das All schafft und verwandeln; der Mensch ist ihm das Maß des Alls und die Anwendung des körperlichen Menschen nur eine Anwendung desselben Prinzips welches den Ganymed, den Schöpfer Prometheus und den Allmächtigen Mahomet gedichtet hat. In diesem Sinn sind seine physiognomischen Entwürfe die Grundlegung zu seiner späteren Morphologie, welche eine begriffliche Fassung jenes Weltgefühls ist aus dem die Sturm-und-Drama-Dichtung quoll. Der Zusammenhang zwischen Goethes Dichtung und seinem heidnisch-naturhaften, nicht christlich-moralischen Menschen (der Mensch stammt) und seiner Morphologie (welche seine Bedeutung der Gottheit aller Stufen der Organisation einheitlich durchdrückenden und schöpferischen Baumeisterin der Schöpfungsformen enthält) wird deutlich bei Betrachtung von Schillers Schädel — sie ist mit Goethes frühesten physiognomischen Versuchen verwandt und führt sie ins Dichterische hinein.

Wie mich geheimnisvoll die Form entzückte!
Die gottgedachte Spur, die sich erhalten!
Ein Blick, der mich an jenes Meer entrückte,
Das flutend strömt gesteigerte Gestalten.

Bei Betrachtung einer Schädelform (also bei einem physiognomischen Gemüth, verändert denen seiner Jugend) spricht Goethe sein Begeisterungsgesetz zur Gottnatur als einer allwirkenden Kraft aus:

Wie sie das Feste läßt zu Geist vertreiben,
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahrt.

Physiognomik ist für Goethe gewissermaßen das Verbindungsglied zwischen seinem Menschengefühl, aus dem seine Dichtung entspringt, und Naturgefühl, aus dem seine Wissenschaft entspringt, und schon deshalb nimmt sie innerhalb seiner Gesamtproduktion als Tendenz eine bedeutende Stelle ein als ihr an sich nach ihren Einzelergebnissen und Auswirkungen zukame. Aber zwischen Goethes moralischer Welt, d. h. dem Ideal eines Menschentums, seinem Reich der Freiheit, wenn man bei ihm

von einem solchen reden darf, und seiner natürlichen Welt, sein der Notwendigkeit, klapft nicht eine unüberbrückbare Kluft, vielmehr beide ineinander stetig über und der Mensch ist als Angehöriger Welten zugleich ihre Synthese. Für Lavater erfüllt der Mensch moralisches Wesen, für Goethe ist sein moralisches Dasein eine Art von Naturkräften, und die Physiognomik ist für Goethe diejenige Wissenschaft welche dieser natürhaften Auswirkung moralischer Formen sich in der Gesichtsbildung und im Gesichtsausdruck bekunden Spur zu kommen sucht. Diesen Platz nimmt die Physiognomik im Leben ein; sie ist sein erster, noch sehr fragmentarischer und willkürlicher Versuch auf halbwegs wissenschaftlichem, alleerdings nicht naturphilosophischem als naturforschendem Weg, den Machthabern der Natur der geistigen Welt abzustecken. Was diesen Versuch auslangt, wenigstens vorläufig macht — freilich hat Goethe bis heute noch Vollendet gefunden, und die Physiognomik ist ein Problem, das einer Lösung harrt — ist die einfache Übernahme der geläufigen und Deutungen und Werturteile in Lavaterscher Manier als fertiger, während hier gerade Goethe schum reimen. Erst hatte machen, indem er sich entweder wie bei der Lierschadeldeutung beschrankt auf die Gegenwart physischer Funktionen in der Form oder den Zusammenhang zwischen Form und Ausdruck, oder gleich (alledings Nietzsche kaum zu stellende Aufgabe) der Entstehung menschlicher Wirkungen aus physischen Funktionen und Formen, analog ganz ähnlich wie später in der Farbenlehre jenes wunderliche Kapitellich uttlichen Wirkungen der Farben behandelt.

Man kann gar nicht auf den Gedanken, dass von Goethes primischen Versuchen zu fordern, etwas das gar nicht voreilig verlegt und versprochen war, wenn nicht Goethe selbst in einzigen uns vertheilungsvoll gezeigt hatte zu welchen Resultaten er mit sei und Griff auf diesem Weg hätte gelangen können. Wie schneidiger ist die Aufgabe der Physiognomik gestaltet hätte sie Lavater, ziemlich anders er an sie herantrat — und zwar eben in diese Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der menschlichen Gesichter und Ausdrucks, ja einer Biologie des Gesichtes, das zeigen kann zumal gemeinen Betrachtungen „von der Physiognomik“ überzeugt. Lavater's Deskription gibt, greift Goethe gleich auf die Gesichter mindestens in der Forderung, und geht von ihnen her, denn Form in ihr Werden nach — es geht auch, eben aus zweckes Gesetz der Natur, hinter den Menschen zurück, es zieht die Geschichtlichkeit

Kreis seiner Betrachtung, mit jener osteologischen Ahnung, daß die wir einen Ur-sack habe, durch die mannigfältigsten Stufen hinauf ihre Stille zu organisieren und daß bei den primitiveren Stufen man diesem, diesem Gesetz, dieser Technik näher sei.

Endlich kam diese Ahnung, die in den allgemeinen Zugaben schon groß deutet ist, bei der Anwendung fast nie rein heraus, aus verschiedenen Gründen.

Zunächst konnte sich Goethe doch nicht ganz freimachen von dem Laiischen Zweck und Plan des Werks, welcher nun einmal kein wissenschaftlicher und naturphilosophischer, sondern ein moralischer und humoristischer war; es sollten durch Erläuterung der beigegebenen Kupfer, durch Parallelismus von Wort und Linie dem Publikum gewisse Handhaben lassen werden, um vom Gesicht eines Menschen auf den Charakter zu schließen, aus seinem Physischen sein Moralisches zu erkennen. Goethe konnte also nie ganz abschren von den Illustrationen zu denen der begleitende Text vor allem Kommentar sein müßte, und die Fortsetzung dieser ist unzulänglichen Bilder verbot von vornherein einen wissenschaftlich erledigten Vortrag, sie beschränkte Goethe auf einen aphoristischen, artenden Stil. Die Bilder waren ja nach Lavaters Zweck nicht illustrative Gabe sondern die Hauptwache, und der Text war nur Erläuterung. Auf die gediegene Ausführung seiner naturphilosophischen Einfälle, zu der Goethe gewiß bei andrer Anlage des Werks gelangt wäre, mußte er also verzichten. So versuchte er nur, straffer und knapper als Lavater selbst erläuterte, zu zeigen wie bestimmte moralische, seelische Erregungen und Schicksale an der physischen Form wirken (während Lavater selbst meistens von den physischen Formen die er im Kupfer vorfand eine moralische Beurteilung unterschied, oder die Schicksale und Charakterzüge der abgebildeten Personen die er persönlich oder aus der Geschichte kannte im Bilde hervzuweisen und zu unterstreichen bestrebt war). Anderseits fehlte es Goethe damals noch an einer breiteren empirischen Grundlage, um seine herpetisch-naturseherischen Ahnungen zu bestätigen und im Zusammenhang zu begründen: er war auf bloße Blitze und Durchblicke angewiesen. Die fragmentarische Anlage wurde ihm ganz lieb, weil sie ihm, der darin noch keine eigentlich wissenschaftlichen Aspirationen hatte, Gelegenheit bot seine vorläufigen Gedanken über den Einklang physischer und moralischer Organisation, über die bildnerisch wirkende Einheit der ganzen Natur, Anwendungen seines religiösen Weltgefühls, unverbindlich auszutauschen.

In dritter Grund warum nicht damals schon aus Goethes Menschen-

gefühl und dichterischer Beseelung der Gestalt seine systematische Morphologie herauswuchs war die Dazwischenkunft seines zeichnerischen Interesses: bei der Betrachtung der Formen wurde er vielfach von einer genetischen Darstellung der Entstehung der Formen abgehalten durch die Vertiefung in die Dynamik der Formen. Als Zeichner interessierten ihn etwa solche Fragen: welche Funktion vertritt die und die Linie, die Lagerung der Nase? welche plastischen oder malerischen Werte enthält die Stimme? welche Gliederung haben die einzelnen Gesichtszeuge? Es kreuzen und hindern sich oft gegenseitig in Goethes physiognomischen Versuchen drei ganz verschiedene Interessen: erstens ein dichterisch menschliches, zweitens ein naturphilosophisch morphologisches, drittens ein zeichnerisch dynamischer. Unter drei ganz verschiedenen Gesichtspunkten betrachtete er gleichzeitig die menschliche Physiognomie, ja den Menschen überhaupt als geistig leiblichen Charakter, als ein Gewächs und Gebild der allschaffenden und wirkenden Natur, als einen Komplex bildnerischer Formen und Ausdrucksmittel. Lavater kannte von diesen drei Bereichen der Physiognomik nur den ersten — und wenn auch Goethe durch die Vielzahl seines physiognomischen Interesses reicher wurde, so hinderten doch diese drei gleichzeitigen Blickpunkte eine zusammenhängende Anschauung und folgerichtige Anwendung eher als daß sie sie förderten.

Das Bedeutendste was Goethe zu Lavaters Werk beigebracht hat und darum seine allgemeinen Zugaben, und nicht seine Anwendungen. Wo er nicht an die elenden Kupfer gebunden war, sondern sich gehen lassen konnte, schöppte er immer aus dem Vollen seines Weltlebens, und all seine allgemeinen Maximen kommen aus einer sicheren Mitte heraus. Hier hat er sich auch im Stil völlig freit von der Lavaterischen Eustatik und Hypertrophie. Dagegen wo er, wie bei den Anwendungen, durch einen außer ihm liegenden Zweck gebunden war, wo ihm die Kupfer oft die Stimmung verdarbten, wo er durch unzulängliches Material gehemmt, ja verstört war, fühlte er sich nicht so klar und sicher und lavaterierte auch im Stil. Doch auch hierbei konnte er, durch ein ausnahmsweise gutes Kupfer, oder durch einen ihm irgendwie nahen und aktuellen Gegenstand angeregt, zu bedeutenden und abgetundeten Leistungen kommen, wie bei seinem Porträt des Brutus. An bedeutenden Einzelbeobachtungen und ihrer glücklichen Formulierung ist er, der unendlich mehr Auge und nicht weniger Nerv und Seele hatte als Lavater, und dabei den Sprachgriff des großen Dichters, Lavater weit überlegen. Etwa: „Die Gestalt dieses wahrwitzigen Menschen ist wie ein Baumblatt, das der Mehltau auch nur auf einem einzigen Punkte trifft; von dem Orte aus verzweigt sich die Form, nach

dem Orte hin verzichten sich die Linien, und so zucken hier nach dem verschobnen Gehirne all die übrigen Züge. Gehinderte Wirkung also ist sichtlich an diesem Profile." Ein Beispiel wie Goethe in den festen Linien nicht bloß moralische Expression, Gefühl oder Stimmung liest, sondern eine wirkende und bewirkende Formkraft, eine bauende und zerstörende Tätigkeit nachspürt und nachzeichnet. Wichtiger als das ruhende, festgeronnene Sein ist ihm hier schon überall die Wirkung, aktive und passive Wirksamkeit. „Wirkung, würken" ist sein Lieblingswort und kehrt fast auf jeder Seite die er zur Physiognomik beisteuert wieder.

Goethes Physiognomik verrät den Zusammenhang zwischen seiner dichterischen und seiner naturphilosophischen Anlage, den einen Punkt aus dem beide sich entwickeln. Seine physiognomischen Bemühungen sind wichtig als Übergang zwischen dem Weltfühlen und dem Weltbegreifen Goethes. So sehr sie in Stil und Lempo noch am Sturm und Drang teilhaben, so sehr weist ihre Tendenz, ja ihr Ursprung schon in jene neue Periode Goethes, die durch die italienische Reise ihre Vollendung findet, auf die Grundlegung des praktischen, des wissenschaftlichen und des klassischen Goethe. Ein überstromender und alleintauchendes Menschen- und Schöpfungsgefühl, ein sympathetischer Laumel wie der Lavaterische hat ihn zur physiognomischen Betätigung veranlaßt, welche die ersten Ahnungen seiner morphologischen Wissenschaft enthält. Immer kommt bei ihm die Trennung, Maßgebung, Ordnung aus dem Wühlen, Fühlen und Drängen selbst, die Arznei aus dem Leiden. Was vom Sturm-und-Drang-Goethe aus geschen Leiden, ist vom klassischen Goethe aus geschen Arznei. Die physiognomischen Fragmente sind ebenfalls eine Stufe in Goethes Krankheits- oder Gesundungsprozeß, und diese Doppelseitigkeit ihres Ursprungs hat er lyrisch bekannt in dem Lied des physiognomischen Zeichners (1774). Es besingt die Geburt der Physiognomik aus dem Geist des Sturms und Drangs, der das All in seinen Gestaltungen trinken möchte, der darunter leidet nicht das Ganze fassen und besitzen zu können.

Das Gleichnis von dem Springbrunn mit den tausend Röhren enthält die Sehnsucht die Goethe durch physiognomische Betrachtung zu befriedigen hoffte: die überwältigende Flut der Schöpfung kanalisiert in ihren bestimmten, gesonderten, zahllosen Formen zu beherrschen und zu lenken, oder mit andren Worten, die ebenfalls dies Gedicht enthält: die Kräfte der Schöpfung „erheitet" zu ergriffen, d.h. geklärt, deutlich, deutbar im eignen Geiste. Wie er aber diese Aufgabe anfaßte das zeigt am klarsten das Fragment »Von der Physiognomik überhaupt« das die Reihe von Goethes naturphilosophischen Schriften ähnlich großartig eröffnet wie die Abhandlung über

Erwin von Steinbach seine kunstkritische Tätigkeit. In beiden Fällen eine Ouvertüre welche noch als gedämpftes Gefühlsthema enthalten war später in Begriffen und Beweisen variert und fugiert wird. „Man wird sich öfters nicht enthalten können, die Worte Physiognomie, Physiognomik in einem ganz weiten Sinn zu gebrauchen. Diese Wissenschaft schließt vom Äußeren aufs Innere. Aber was ist das Äußere am Menschen? Wahrlich nicht seine nackte Gestalt, unbedachte Gebarden, die seine inneren Kräfte und deren Spiel bezeichnen! Stand, Gewohnheit, Besitztumet, Kleider, alles modifiziert, alles verhüllt ihn. Durch alle diese Hullen bis auf sein Innerstes zu dringen, selbst in diesen tremden Bestimmungen feste Punkte zu finden, von denen sich auf sein Wesen sicher schließen lässt, scheint außerordentlich schwer, ja unmöglich zu sein. Nur gestort! Was den Menschen umgibt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modifizieren lässt, modifiziert er wieder rings um sich her. So lassen Kleider und Haustat eines Mannes sicher auf dessen Charakter schließen. Die Natur bildet den Menschen, er bildet sich um, und diese Umbildung ist doch wieder natürlich; er, der sich in die große weite Welt gesetzt sieht, umzäunt, ummauert sich eine kleine drein, und stattet sie aus nach seinem Bilde. Stand und Umstände mögen immer dar, was den Menschen umgeben muß, bestimmen, aber die Art, womit er sich bestimmen lässt, ist höchst bedeutend. Er kann sich gleichgültig einrichten wie ande seinesgleichen, weil es sich nun einmal so schickt, diese Gleichgültigkeit kann bis zur Nachlässigkeit gehen. Ebenso kann man Punktlichkeit und Eifer darinnen bemerken, auch ob er vorgreift, und sich der nächsten Stufe über ihm gleichzustellen sucht, oder ob er, welches freilich höchst selten ist, eine Stufe zurück zu weichen scheint. Ich hatte, er wird niemand sein, der mir verdenken wird, daß ich das Gebiet des Physiognomisten also erweiterte. Teils geht ihn jedes Verhältnis des Menschen an, teils ist auch sein Unternehmen so schwer, daß man ihm nicht verargen muß, wenn er alles ergreift, was ihn schneller und leichter zu seinem großen Zwecke führen kann.“

Ein anderer Abschnitt handelt weniger von der Aufgabe als von dem Wert und der Wirkung der Physiognomik. „Die gute Vorsehung hat jedem einen gewissen Trick gegeben, so oder andern zu handeln, der denn auch einem jeden durch die Welt hilft. Eben dieser innere Trick kombiniert auch mehr oder minder die Erfahrungen, die der Mensch macht, ohne daß er sich dessen gewissermaßen selbst bewußt ist. Jeder hat seinen eigenen Kreis von Wirksamkeit, jeder seine eigene Freude und Leid, da er denn durch eine gewisse Anzahl von Erfahrungen bemerkt, was ihm analog ist, und

er nach und nach im Lieben und Hassen auf das festeste bestätigt. Er ist sein Bedürfnis erfüllt, er empfindet auf das deutlichste, was die Natur ein Verhältnis zu ihm haben, und daher kann es ihm einerlei sein, ob ein Verhältnis sie untereinander haben mögen. Er fühlt, daß dies es so oder so auf ihn wirkt, und er fragt nicht, warum es so auf ihn mehr läßt er sich dadurch auf ein oder die andre Weise bestimmt und so begierig der Mensch zu sein scheint, die wahre Beschaffenheit des Dings, und die Ursachen seiner Wirkungen zu erkennen, so selbst's bei ihm unüberwindliches Bedürfnis."

Den Sätzen ist schon, 1775, etwas von dem tiefen und ruhigen Weltgefühl die olympische Weisheit des alten Goethe kennzeichnet. Aus einer konkreten und besondern Aufgabe, einem zufälligen Anlaß, geht er bis zu den Gründen dieses Einzelfalls und zu ihrer Verknüpfung — dem von ihm gefühlten All vorzudringen: dies ist seine Methode immer größerer Deutlichkeit über die Gesetze des Alls hinauszutreten. Zweierlei war von vornherein sein: schatte und helle Sinne, die einzelnen Gegenstand, die Gelegenheit, bei der Wurzel packen, und fröhlich dumptes Gefühl für das Alleben und Weben, das symmetrische Mischwingen mit den Kräften und Bewegungen der Welt. In diesem Fall denkt klar erfaßte wurde ihm zur Laterne, in das Dunkel des Alls hineinzuleuchten. Wenn er sich später zu dem Gedanken gehörig bekannte die vom Dunkel ins Helle streben, so ist diese Richtung seines Willens, nicht seine Technik des Hellerwerdens selbst: von der Helligkeit der Sinne drang er vor durch die Dunkelheit.

Dumprtheit seines Allfuhlens zu einer Klarheit des Alldenkens. Dieser Seite aus ist die Physiognomik für Goethe von größerer Bedeutung als man ihr gemeinhin in Goethes Leben zugestehet. Weil sie wichtige Spuren in seinem Werk hinterlassen hat, hält man sie für übergehende Laune... sie ist aber wenn nicht eine der wirksamsten, sicher eine der sinnbildlichsten Tendenzen Goethes, woran man Übergänge vom Sturm-und-Drang-Goethe zum klassischen, vom Ideal-Goethe zum Gedanken-Goethe besonders deutlich nachweisen kann. Denn was ist konkreter, haftender, sinnlich deutlicher, greifbarer, als wichtiger für den Dichter, als der einzelne Mensch, als die Zugehörigkeiten und Eigentümlichkeiten der konkreten Menschen? Und zugleich gewisser bedingt, fühlbarer beherrschend von den großen Gesetzen des Lebens? Vor allem, was ist ein bedeutsamerer Rat für die Bedingtheit und das Bedingende, ein feineres Instrument der Erkenntnis des Allgemeinen im Besonderen als der einzelne Mensch,

in dem das Besonderste und das Allgemeinste am unmittelbarsten ihren Krieg führen, am sichtbarsten ihre gegenseitigen Wirkungen offenbaren, weil sich alles sofort im Material des Begreifens selbst, nämlich im Geist abdrückt.

Nicht zufällig also sind die ersten eigentlich gedanklichen Auseinandersetzungen, in denen Goethe den Grund legt zu seiner späteren Methode, aus konkreten Fällen der Wirklichkeit ihre Urphänomene zu erfassen, bei Gelegenheit der Phisiognomik niedergeschrieben. Das erstmal begegnen wir hier seiner spezifischen Weltweisheit. Sie ist verschieden von den klugen Beobachtungen und Anmerkungen des vorsträßbürgerlichen Kokoskjünglings, verschieden auch von den Scheitblicken des Dichters im Werther, Götz, Faust, obwohl sie nur von einem herrühren kann dessen Weltgefühl mit dem des Verfassers dieser Weise identisch ist. Das Neue daran gegenüber der Kokoskjünglingsklugheit ist, daß die Beobachtungen nicht mehr an einer vorgegebenen Norm gemessen werden sondern an ihrer eigenen inneren Gesetzmäßigkeit. Von der Scheitweisheit aber unterscheiden sich diese Aphorismen dadurch daß sie emanzipiert sind vom Gefühl, nicht lyrisch oder dramatisch ein Erlebnis ins Gedankliche projizieren, sondern didaktisch dem Erlebnis gegenüberstehen und es deuten wollen — sie sind Anwendung, Lehre, Regel, nicht Ausdruck, Form, Ergiebung. Noch Goethes Rezensionen und Schriften von deutscher Art und Kunst sind nicht Lyrik als Betrachtung, und in seinen theologischen Flugblättern über die biblischen Fragen ist er nicht Prediger als Forscher, mehr Redner, d. h. auf Wirkung aus, als Betrachter, d. h. auf Erkenntnis und Anschauung aus. In jenen beiden Stellen aus den allgemeinen Zugaben zur Phisiognomik haben wir fast die ersten Proben für Goethes wissenschaftlichen Stil und wissenschaftliche Methode, nicht zufällig aus der Zeit da er in der gedanklichen Beherrschung und Verknüpfung des konkreten Erlebnisses ein Heilmittel sah für das uterlose „Himmel-auf und Hölle-ab“ seiner Fühlens. Daß seine Wissenschaft nicht Rationalismus, das heißt Denken ohne Erleben wurde, davor war er durch die Fülle seiner Natur bewahrt — nie konnte ihm der Begriff Selbstzweck, immer nur Mittel werden, immer konnte ihm das Denken nur die Mittelfunktion zwischen dem sinnlich klaren Schauen und dem seelisch dumpfen Fühlen oder Erleben sein. Wie e diese seine neue Methode des Gedanklichen, die Grundsatze die sich aus seiner allgemeinen phisiognomischen Gewinnung ergeben, im einzelnen Fall anwandte, das verdeutlicht sein phisiognomischer Charakterbild des Brutus: der bedeutendste seiner Versuche aus der sinnlichen Anschauung eines konkreten Gesichts die inneren und äußeren Bedingunge

abzulesen die es geformt haben und die es ausdrückt."

In diesem Fragment, das neben Goethes allgemeinen Sätzen über Physiognomik der bedeutendste Beitrag des ganzen Werks ist und eine besonders bezeichnende Anwendung seiner Theorie, zugleich für den Zusammenhang zwischen Goethes Sehen und Goethes Sprache, für seine Aktivierung aller Gesichtseindrücke, für das intensive Tast- und Bewegungsgefühl seines Auges lehrreich ist, sind zugleich Ansätze zu einer deutschen Erweiterung und Vertiefung der Gattung welche bei den Griechen Theophrast und bei den Franzosen La Bruyère klassisch vertreten: die Gattung der „Charaktere“ Schilderung menschlicher Typen, abgenommen von Individuen und auf ihre wesentlichen Züge hin stilisiert. Durch äußeres Gehaben, also Physiognomik im weiteren Sinne, werden innere Eigenschaften charakterisiert und dargestellt. Bei Theophrast, dem Schüler des Aristoteles, und bei La Bruyère, entspringt diese Gattung aus der Beobachtung der Menschen als gesellschaftlicher Wesen, um die Schilderung der Sitten des Einzelnen im Verhältnis zur Polis oder zur Gesellschaft ist es ihnen zu tun, und diese beiden Versuche einer literarisch fixierten angewandten Menschenkunde grenzen auf der einen Seite an die Moral, auf der andern an die Politik. Die Physiognomik hatte unter Goethes Händen, wie der Brutus zeigt, die Vertiefung dieser Gattung werden können, ein Museum von Typen und Individuen, gesammelt aus der Fülle der Geschichte und der Gegenwart, von Auswirkungen der Natur, zurückgeführt auf die formenden Urkräfte und die Modifikationen durch die Umgebungen und Gegenwirkungen der Natur und der Gesellschaft. Goethe erst verband zur Vertiefung dieser Aufgabe den übergesellschaftlichen Blick mit dem sympathetischen Dichtergefühl, und die Beobachtungsgabe des Weltmenschen mit dem Spürsinn des Naturforschers und des Zeichners. Ein Museum der wichtigsten menschlichen Grundformen hatte so entstehen können, eine empirisch umfassende Sammlung zur Geschichte der Naturformen und Kulturförmen des Menschen, wie Theophrast und La Bruyère es versucht haben, der eine durch eine Sammlung von festen Eigenschaften, der andre durch eine Sammlung von Gesten. Bei Goethe war es eine Sammlung von Kräften, Wirkungen und bewohnten Formen geworden. Doch ohne dieser Möglichkeit nachzutrauen, weiter wir Goethes physiognomische Versuche als Vorahnung seines Weltlebens mit all den Menschenbeobachtungen, dem Blick für das mannigfache Geistreich geselliger, höfischer, bürgerlicher Sitten den die Leitung eines kleinen Landes schaften musste, und anderseits der naturbeobachtenden morphologisch wissenschaftlichen Tendenzen die ihm über die Stockung seiner eigentlich dichterischen Produktion gleichfalls hinweg halten mussten. Vom Menschen-

gefühl zur Menschenbeobachtung, vom Naturgefühl zur Naturkunde schlug die Physiognomik ihm eine Brücke und so fällt sie sinnvoll in die Zeit seines Übergangs nach Weimar.

WEIMAR

LAVATER und Lili sind die letzten bedeutenden Namen aus Goethes Sturm-und-drang-zeit und beide bezeichnen bereits seinen Weg zu einem andren Leben. Lili gewohnt unmerklich den Sturm und Dranger wieder an Gesellschaft, und um die Trennung von ihr „die so lang all sein Lust und all sein Sang“ war, zu überwinden, geht er auf Reisen und nimmt schließlich die Einladung des jungen Herzogs von Sachsen-Weimar an; in Heidelberg wird er eingeholt und abgeholt aus einer zerstreuenden und zerreißenden Leidenschaft in einen geschlossenen und sammelnden Wirkungskreis. Und Lavater entfesselte noch einmal all die stammelnde, liebejauchzende, Gefühlseligkeit des Wertherdichters, veranlaßte ihn aber zugleich ohne seine Absicht zu den ersten Ansätzen wissenschaftlicher Tätigkeit und gesetzlicher Natur- und Weltbetrachtung.

Beide Namen begleiteten ihn als ein zu überwindender Schicksal, wie Lili, oder als eine zu nützende oder abzuholende Tendenz, wie Lavater, in die erste Weimarer Zeit. Aber in Weimar selbst wird sein Schicksal jetzt bestimmt und ausgesprochen durch zwei neue Namen, zwei neue Menschen werden jetzt symbolisch für den inneren und äußeren Gehalt seines nächsten Jahrzehnts und entscheidend für sein ganzes Leben, als die wichtigsten Weichensteller seines Zugs seit der Begegnung mit Herder, der Herzog Karl August und Charlotte von Stein – und zwar der Herzog als der wichtigste Faktor seines neuen Schicksals, Charlotte von Stein als die wichtigste Umbildnerin seines Wesens. Beides wirkt bei Goethe als einem damonischen Menschen gleichzeitig und ineinander, und wiederum ist es kein chronologisches Zufallsbegegnir in seinem Leben, sondern in der Grundstruktur seines Daseins bedingt daß zur selben Zeit da er eine neue Aufgabe fand ihm auch die neue Liebe den inneren Gehalt, die innere Haltung ermöglichte, dieser Pflicht zu genügen. Indem der Raum sich verwandelte den seine Wirksamkeit erfüllen sollte (der neue Raum wurde ihm durch den Herzog Karl August geschaffen) modifizierte sich, scheinbar zufällig, auch von innen her seine seelische Wirksamkeit selber durch die Liebe zu Charlotte von Stein. In ähnlicher Weise wie Schicksal und Charakter Goethes gleichzeitig durch Karl August und Charlotte von Stein sich sekundieren gehören Herder und Friederike, Lavater und Lili zusammen, d. h. in all diesen Fällen begegnen sich ein starker Bildungsindruck der bewal-

den soll, sei es nun eine neue Lehre, Forderung oder Pflichtenreihe, eine entsprechende innere Bereitschaft, Lockerung oder Festigung durch die Erfahrung. So begegneten sich Herders Lehre und die Liebe zu dem Landmädchen von Sessenheim, so förderten sich in den nachwertherischen Jahren, allerdings milder deutlich und plastisch, eben weil es sich nicht um eine entscheidende Wendung sondern nur um einen dumpfen Übergang handelte, die Lavaterische Tendenz zur Menschenkunde, Haupt der damalige vielfältige Freundschafts- und Bekanntschaftskult, durch die Liebe zu Lili bewirkte Vergeselligung und Veräußerung der Einer und Drängens. Man kann nun die Kausalitäten verteilen, wie will man kann sagen, Goethe verliebte sich in Friederike, weil er damals „Natur“ reif war — man kann auch sagen, er war für Herders Empfänglichkeit, weil er durch die Liebe zu dem Landmädchen bereit war — all das sind ja nur nachträgliche Denkformen, Hilfsmittel des Biographen. In Goethes Leben ist das Wichtige die dämonische Einheit oder die seitige Durchdringung der äußeren und inneren Faktoren aus denen die geistige Gestalt sich gestaltet hat. Doch bevor wir die bestimmenden Zeichen seines neuen Lebens schildern, lassen wir noch den Moment des Übergangs selbst, die Stimmung in der Goethe den Übergang vollzog, nicht in einer tragischer Reflexion gespiegelt, sondern in einem unmittelbaren Ausdruck, in dem Akt selbst gleichsam abgedrückt. Diese schicksalhaften Aufzeichnungen von Goethes Übergang, mit all ihren Schwingungen verlangen, in dem unmittelbar wiedergegeben, besitzen wir in dem kurzen Reisetagebuch vom 30. Oktober 1775. Sonst besitzen wir Goethes große Schicksalsmomente im Abdruck seiner dichterischen Werke symbolisiert oder in den zahlreichen Schilderungen und Würdigungen, selbst seine Begegnung mit dem Tod kennen wir nur als Wirkung, nicht als Gegenwart. Dieses Reisetagebuch aber ist dann einzig unter den Zeugnissen seines Lebens, daß es eine entscheidende Krise im Moment ihres Vollzugs als Stimmung anzeigt, wie seine Briefe uns sonst seine augenblicklichen Stimmen wiedergeben, doch begreiflicherweise sind darunter keine Entscheide über sein Leben — denn in diesen selbst war er schweigsam. Hier haben wir einmal dem Monolog des welthistorischen Menschen in einer Geistesgeschichte Deutschlands verhängnisvollen Entschließung. Erkennbar dabei ist die vollkommene Helligkeit Goethes bei dem ersten Wühlen, beim heftigsten Gedrang der Empfindungen und Einsichten, das vollkommenes Bewußtsein der Tragweite des Augenblicks bei dem dumpfen Gefühl des irrationalen Schicksals und der Kräfte. Kein Dokument setzt den Übergang vom Werther-Goethe zum Weimarer Goethe besser.

kunden als dies Tagebuch, einen Übergang den wir bisher nur in Vergleichung seiner verschiedenen Phasen, nicht im Akt selbst zu fassen hatten.

In seinem Gehalt gehört dies Tagebuch noch durchaus dem unruhvolle gequälten, von seinen eigenen Kräften gehetzten Jungling an, in seiner Richtung lässt es bereits den Ordner und Bändiger seiner selbst erkennen, und über der Unlust die ihn hetzt und dem Wunschklang dem er ins Ungewisse hinein zustrebt, im dunklen Drange des rechten Wegs bewusst, hängt das umfassende Gefühl des eignen Dämons der es gut mit ihm meint, und der eignen Kraft die sich zurechthinden wird.

Die ersten zehn Jahre Goethes in Weimar erscheinen uns, die wir das Ganze von Goethes Dasein überblicken und kennen, durchaus als Übergang und Vorbereitung zu einer andern Lebensstufe, ja eine Vorbereitung zu der Krise in der seine Wandlung in Erscheinung und Entscheidung trat zur italienischen Reise. Mehr als irgendeine andre Epoche seines Daseins scheint sie für uns - und schon Goethe selbst hat sie so gesehen - ihren Wert und Sinn aus Leistungen und Lebenstömen zu gewinnen die nicht in ihr selbst liegen; sie scheint der Prozess zu Resultaten die sie nicht selbst zeitigen konnte, während die Leipziger Zeit sich vollständig selbst vergegenwärtigt im Leipziger Liederbuch und in den Mitschuldigen, die Straßburger und Wetzlarer Epoche in der neuen Lyrik und den titanischen Fragmenten oder Planen, im Grotz und Werther, die Zeit der Ban des mit Schiller durch Hetmann und Dorothea, die Balladen, Wilhelm Meisters Lehrjahre, das reite Alter in verschiedenen Stufen durch die Wahlvers wandschaften, den Westostlichen Divan, und die Wanderjahre. Der Faust, das Ergebnis und Sinnbild eines ganzen Lebens, ruft uns in seinen Anfängen den Sturm und Drang, in seinen letzten Teilen unwillkürlich den alten Goethe empor, aber gerade die erste Weimarer Zeit fehlt und damit zu fehlen. Vor der Phantasie leben diese Jahre, obwohl der Eumeister, der Urtasso, die Utophigenie, die Geheimnisse und einige der schönsten Gedichte Goethes, die Autlange seiner Naturwissenschaft und Universalität in sie fallen, fast als eine unfruchtbare Epoche fort. Das liegt wesentlich daran daß Goethe nur das Wenigste was er in diesen Jahren geplant oder ausgeführt hat in seiner damaligen Form gelten ließ. Wilhelm Meister Egmont, Iphigenie, Tasso sind erst in Italien und nach Italien, durch Italien von Goethe selbst zu Symbolen seiner Existenz umgewandelt worden. Niemals hat Goethe sich so vorläufig gefühlt, wie in diesen Jahren, so zwische den Zeiten und an der Wende, wie hat er so sehr alles was er tat und sollt was ihm begegnete, als einen Erziehungsprozeß, als Lehrjahre empfunde

bereitung zu etwas das er werden und bleiben sollte. Nicht das trieb. Erden selbst, und nicht die Erfüllung, sondern das Lernen und -füllen und -formen war damals sein Lebenswillen und sein Wunsch. In sich selbst. Und so wurden ihm damals Gefühl und Erfahrung, und Liebe, Karl August und Charlotte von Stein zu Mächten der Freiheit, der Selbstzerichtung. Mächte der Entwicklung waren alle seine Kräfte für ihn, einerlei ob er mit dämonisch getriebener Leidenschaft einging oder als weltüberschauender Greis sein Wissen und Leben verewigte zu Lehre und Bild. Aber als Jüngling, besessen vom Blick, wußte er nicht wohin er trieb, als Greis hatte er nur zu ordnen und zu regieren.

„nur in den ersten Weimarer Jahren war dämonischer Trieb und das Wissen gleich mächtig in ihm und die Vereinigung beider formte die Gewalten seine eigentliche bewußte Aufgabe. Nur weil er damals ganz unausweichlich gefüllt war vom leidenschaftlichen Augenblick und ganz klar geführt vom Gesamtplan und -zinn seines Lebens, weil er nicht unbedingt mußte und noch nicht ganz sicher konnte, weil er sich nicht ausschließlich vom unerträglichen dunklen Dämon noch unbereitbar hellen Vernunftempfing sondern von beiden, und beide bald vermischend bald vereinend, deutet sein damaliges Leben bald in die Jahre da der Dämon, bald voraus in die Jahre da die Vernunft leiten sollte (beides mehr zwei Formen seines einen Wesens als getrennte Substanzen). Diese Zeit ist wie das Zunglein an der Waage, und wichtige zeigen sich nicht am Zunglein sondern an den Schalen der Waage betrachten daher die Faktoren Früh-Weimars von der Entstehung aus, d. h. von der italienischen Reise aus ... dadurch werden sie uns, und wie sie sind, erst deutlich — wie die Dämmerung uns nicht durch ist so deutlich in ihrem Wesen wird als durch die Nacht oder den Morgen sie hindeutet.“

GESELLSCHAFT

Es erlebten „Gesellschaft“, die innere Umwandlung von Goethes Gespenst durch die neue Anerkennung der Gesetze, deren bloßer Zeugnis-Gesellschaft ist, ist also erst an den vollendeten großen Schöpfungen zu stellen. Dagegen die äußere Stellung zur Gesellschaft hat ihre zeichnenden Niederschlag in den kleinen dramatischen Spielen und Szenen gefunden welche nur im Dienst der Geselligkeit entstanden sind, insbesondere durch die Möglichkeit rascher Aufführung, durch das Adensein einer Liebhaberbühne angeregt sind. Diese szenische Ge-

selligkeitspoesie ist, wenn auch nicht der allgegenwärtigen Goethischen Mut und Frische entblößt, doch der flachste Teil seines Schattens, oder mehr: sie leitet in Goethes Leben überhaupt erst jene flache Gelegenheit ein die nicht denkbar wäre ohne die Rückicht auf eine tief in ihm stehende Gesellschaft und deren Mitglieder. Die Maskenzen, Spiele, Komödien und Gedenkverschen Goethes gehören beinahe alle diese Reihe, und wir rechnen sie, wie schon gesagt, mehr zu Goethes geschäften als zu seiner eigentlichen Dichtung. Diese Art Leistungen digt sich schon an, seit es durch Lili wieder in den Raum der Freiellippe zurückgeführt wurde, aber noch sind dort Bekennnis und Abschütteter Anlaß gemischt. Wie Weimar die Freizüglichung zur Freilichkeit Lili begonnen hatte, vollendet, so auch jetzt erst die szenische Gelegenheitsimprovisation: die Liebhaber-bühne ist der unübliche Raum für den selligkeitsdichten Goethe.

Flach, nicht schlecht, und selten ganz retzlos ist diese Freiheitspoesie nur flach von Goethe aus gewertet, von dem Dichter des Faust und Tasso. Man kann manches zum Lob der Singspiele und kleinen Dramas des ersten Weimarschen Jahrzehnts sagen, und einige davon üben heute wenn auch keine Macht so doch einen gewissen Zauber aus, das ist zum größten Teil der Zauber einer verklärtenen anmutig sprudelnd, idyllisch bewegten Welt, nicht der Zauber von Goethes persönlichen Leben und Gemeine, im besten Fall, wie in den Geschwätzern, einer Goethischen Lebensstimmung die über die liebenwürdige Kleinglocke angegeben ist - denn auch wir Goethe nicht aus seiner ganzen Fülle dichtete flüssig genug von seinem Genius mit ein. Aber wie wir den Reiz der Stätte Goethes frühweimarer Wirksamkeit, Ettersberg, Tiefurt oder Ilmenau nicht ohne weiteres Goethes Person zurechnen sondern seinem Zeitalter wie uns ja schon anonyme Parks und Schloßchen jener Jahre anmuten auch wenn sie nichts mit Goethe zu tun haben, so sind auch die kleinen Dramen mehr Zeugnisse eines anmutigen Zeitalters, beinahe zufällig mittels durch den allbeglänzten Erager des größten Genius, denn zugleich eben dieses Genius selbst. Es bedurfte nicht des Goethischen Gemeinen Lebens, damit wir sie besitzen, wenngleich Goethe jenes anmutigen Klassizismus des Jahrzehnts der Weltgeschichte bedurfte, um sie zu schreiben. Glanz seiner Person als ihres Verfassers kommt freilich ihrem zeitlichen Zauber zugut, und so wenig wir diesen Zauber erkennen oder wollen, so wenig haben wir in einem Werk über Goethes Wesen und Statt besonders Nachdruck darauf zu legen (wie es manchmal von literarischen Snobs und Feinschmeckern geschieht) für die alles Halbschreiber

und Verklungene als solches ein Wert, weil ein Reiz, ist). Vielmehr erkennen wir in diesen Produkten mehr Zeugnisse des Weimarschen Rokoko überhaupt als besonders Goethische Zeugnisse. Alles was Er darin von sich bekundet hat oder vielmehr nicht verleugnen konnte hat er anderswo deutlicher und tiefer ausgedrückt, und für sein Leben wichtiger als der Inhalt dieser Art Werke ist ihr Vorhandensein: als Probe vollendeter Vergeselligung, Verhöflichung des titanischen Jünglings.

Das menschlich vollste, weil am meisten aus Goethes Innerlichkeit gespeiste Werk unter diesen szenischen Improvisationen ist das Schauspiel in einem Akt, die Geschwister. Es ist ein Einfall, gewiß mehr angeregt durch die Nähe der Bühne, und nicht ein notwendiger Ausdruck eines inneren Konflikts, wenngleich Goethe den erdachten Konflikt belebt hat mit den Stimmungen zwischen leidenschaftlicher Zärtlichkeit und anbetender Zurückhaltung, zwischen Glück der Nähe und Spannung des Verzichts, welche ihn erfüllten in den letzten Tagen der Liebe zu Lili und den ersten Tagen der Liebe zu Charlotte von Stein. Dasselbe Gefühl sehnüchteriger Wallung und keuschen Schwankens welches ihm die Verse eingab „Ach du warst in abgelebten Zeiten Meine Schwester oder meine Frau“ hat er gleichsam in eine szenische Metapher, in eine kleine bürgerliche Handlung auseinandergelegt und auf mehrere Personen verteilt, welche nur als Träger solcher Stimmungen dienen müssten und kein Eigenleben jenseits der lyrischen Zustände Goethes haben. Was an den Geschwistern Handlung ist dient einzig zur Motivierung jener Gefühlausbrüche. Dass er aber die Gefühle zu einer Handlung ausgewalzt hat kommt aus den szenischen Gelegenheiten, wenn nicht Ansprüchen, der frühweimarschen Zeit — ein primärer Drang zur Dramatisierung, wie selbst noch bei der Stella, lag diesen Stimmungen nicht zugrunde. Die Personen sind keine Charaktere sondern lediglich Beziehungs- und Stimmungsträger, der Konflikt der die Handlung begründet ist ein lyrischer, kein dramatischer, das Milieu worin sich die Handlung abspielt ist belebt und gewärm't, ausgestattet und vertgegenwärtigt durch die Goethische Beobachtung der kleinen Bürgerzüge, durch den wachen Blick auf Gierate und Giebarden, Gemächer und Gewohnheiten der bedingten Menschen der, von Kind auf ihm angeboten, in der frühweimarer Zeit aber sogar geflissentlich ausgebildet ward, aus Selbsterziehung zur Welt- und Menschenkunde — sein großartigstes Zeugnis sind die ersten Bücher des Ur-meister.

Die sinnliche Bewegtheit welche aus dem süßschwebenden Liebeshimmler Goethes in die schlichten Sätze des Dialogs stellenweise einfließt, die dingliche Fülle welche das dürtige Geschehen umgibt und bereichert,

ohne es zu erdrücken und zu belasten, und vor allem die einfache Anmut und der lautere Seelenadel des Verfassers, der sich selbst im leichten Spiel nicht verleugnen kann — die Mischung dieser drei Qualitäten machen Wert und Reiz des Schauspiels aus und lassen fast vergessen daß seine Handlung konstruiert ist bis zur Künstlichkeit, seine Charaktere bloße Stimmungs-allegorien sind, daß es aus lauter nachträglichen Gedanken dramatisch gefügt ist, um einen ursprünglichen lyrischen Gehalt szenisch zu ver- gegenwärtigen.

Die andren Werkchen dieses Bereichs stammen aus Geist, Witz und Laune und sind ohne Mitwirkung der eigentlich dichterischen Fuehrkraft für ein schaus, mehr noch ein hörlustiges Publikum verfaßt von dem genialischen Maître de Plaisir. Das bedeutendste darunter, und das einzige bei dem man Goethe als Verfasser fordern müßte, wenn man ihn nicht kannte, ist „Der Triumph der Empfindsamkeit“, die humoristische Abrechnung mit den Verstiegenheiten der Wertherzeit vom weichlichen Naturkult bis zur idealischen Seelenschwelgerei. Zum Werther verhält sich das Werk ähnlich wie Satyros und Pater Brey zu den titanischen Entwülfen der Geniejahre. es ist eine parodistische Behandlung der Gefühle und Konflikte die im Werther ernst und zumal absolut genommen waren. Nur ist die Distanz zwischen Werther und Triumph der Empfindsamkeit größer als die zwischen den Titanen-stücken und ihren Satyrspielen, insofern sie nicht bloß eine dichterische Entlastung von unerträglichem Druck durch mutwilliges Lachen in einem relativ freien Augenblick des noch währenden Gesamtzu-stands gibt, sondern bewußte nachträgliche Verhohnung vor andren und für andre.

Jene Knittelvers-spiele konnten nur von einem mittühlenden Teilnehmer des darin parodierten Treibens verfaßt sein, der Triumph der Empfind- samkeit könnte von einem Gegner und böarztigen Beobachter herzuhören. Der Grundton dieser Schnitte ist nicht Humor sondern Ironie, und zwar die romantische Ironie in ihrer äußersten, schon fast Tieckischen Form, welche das Leben selbst nur als Dichtung kennt und nur als Dichtung ernst nimmt oder verspottet. Der Schluß des fünften Aktes ist ein bei Goethe fast erschreckender, sein erstes, ja (die Literatur-pause die Vogel abgeschnitten) beinah sein einziges Beispiel für die romantische Ironie aus der Tieck beinah den ganzen Witz seiner Komödien zieht: die Aufhebung der Illus- sion in der Illusion selbst.

Diese erste Erscheinung der romantischen Literaturironie macht den Triumph der Empfindsamkeit symptomatisch wichtig: wie benutzen kaum eine zweite so scharfe, von außen her, vom Standpunkt nicht nur des Selbst-

winders sondern des Gegners her kommende Absage Goethes an einen eignen Lebenszustände. Freilich ist es vielleicht geraten diese Abneigung schwerer zu nehmen als sie dichterisch Anlaß gibt: sie ist zur Unterhaltung anderer, ja ein wenig zur freundlichen Mitverhöhnung noch ganz vom Werther-fieber kurierter Zuschauer verfaßt, durchaus nicht Gericht über sich selbst oder gar als dichterisch humoristische Entschuldungsbeichte. Goethe war der Wertherkrankheit jetzt schon weit genug entzückt um daraus für eine Hoffestlichkeit einen satirischen Unterhaltsstoff zu machen, als wäre sie ihn gar nichts angegangen. Ja gerade der Satiriker selbst einst ihr Hauptvertreter, wenn nicht Urheber gewesen, das gab der Aufführung noch einen pikanten Beigeschmack.

Der Triumph der Empfindsamkeit ist eine dramatisierte Metapher: die Metapher selbst ist in dem Orakel ausgesprochen, und dieser gleichnishaftes Orakel ist der Kern zu dem Goethe die Handlung erfunden hat, den er die Handlung mit Hilfe einiger satirischer Charaktermaschinen zerdehnt. An Anspielungen auf alle möglichen Symptome jener Krankheit, die von der Gartenkunst bis zur Eheführung sich an allen bürgerlichen Leidetformen bekundet hatte, konnte es auch nicht fehlen, um das dumme Volk von Geschehen aufzuputzen und die schematischen Figuren auszuwischen mit dem verteilten Witz des Autors. Der Dialog ist witzig an vielen Stellen, und das Ganze so frostig, wie bei Goethe eine nur für andre, nicht für eigenes Bedürfnis, ersonnene Unterhaltung sein durfte: denn er war ursprünglich höfischer Mensch, der aus der bloßen Geselligkeit schon die besten Inspirationen geschöpft hätte, wie etwa Voltaire. Wo er nur Dienste der Gesellschaft arbeitete ist er meist dürtiger als sehr viel gescheite Geister, und man merkt die invita Minerva hinter seinen eingestreuten oder eingelegten Geistes-schätzen (denn solche hatte er immer bereit, um jeden äußern Anlaß zu schmücken) umso peinlicher. Auch beim Triumph der Empfindsamkeit war der Gehalt den er travestierte nicht mehr, als ein Satyros, als sein eigner, sondern bereits bloß als fremder Stoff bestellt, von außen her.

Wollt er die Möglichkeit gehabt hätte diese Satire von innen her zu füllen, so weist die Einlage des Proserpina-monodramas, doch der rein gesellige Geist hat ihn abgehalten diesmal Bekenntnis und Satire nach humoristisch-kraftgenialem Brauch zu verquicken, und vielleicht ist diese kühle verdecktmäßige nachträgliche Verhöhnung des Wertherthums eine freiere Art, damit auseinanderzusetzen als die halbbeteiligte halbunbeteiligte humoristische Reichte gewesen wäre.

Das Proserpina-monodram ist eine reine und rein herauszulösende Ein-

lage, aus ganz andrem als dem geselligen und Unterhaltungsbereich – und aus einem andren Zusammenhang als dem dieser Schnute zu verstehen. Dass es Goethe in dieses Stück eingelegt und dadurch zugleich parodiert hat, ist wohl die größte und kaum fälschliche Sünde die Goethe jemals gegen irgendeine seiner ernsten Dichtungen begangen hat. weit schlimmer als seine heiläufigen oder nachträglichen Satiren auf überwundene Lebenszustände die sich in selbständigen Werken verewigt hatten. Denn hier wurde das absolute, übergesellige, erhabene Werk in die relative niedre Sphäre eingebettet und in eine falsche Beziehung gebracht, eh es sich völlig in seinem eignen Bereich ausgewirkt hatte. Der Triumph der Empfindsamkeit wird durch die Proserpina nicht gehoben, sondern die Proserpina durch den Raum worin sie steht gedrückt.

Die Proserpina gehört zu den Denkmälern von Goethes abklängendem Titanentum und ist als eine seelische Vorstufe der Iphigenie noch zu betrachten. Im Triumph der Empfindsamkeit ist sie als mythisches Gegenbild der überempfindsamen unverstandnen Frau nur Träger einer pathosischen Beziehung, und dazu ist sie zu eigengewichtig und tragisch, als daß nicht ein pemphiges Milbeethaltmüs entstünde zwischen dem relativen Ganzen und der absoluten Einlage. Kein absolutes Werk wird zerstört durch eine relative Einlage – man denke an die komischen Szenen in Shakespeares Tragödien oder in Faust – aber jeder relative wird zerstört durch die bloße Nähe des absoluten, ohne daß doch die Einlage sich ganz von ihrem Bezug, von ihrem Einlagetum, wieder erholen könnte. So wird das Monodram verzerrt, die Posse überwuchtet und zerstört, beide ihres guten Gewissens beraubt durch ihre Verbindung. Niemals wieder ist Goethe so humoristisch gewissenlos verfahren mit seinem tiefen Kunst, und er hat bei Andten in späteren Jahren gerade diese Art Humor nicht nur atheistisch sondern auch sittlich verdammt. Zur eigentlich „romantischen“ Ironie war er nicht geschaffen. Aber der Goethe dieser Jahre hat sich bewußt und sogar zu Zwecken der Selbstzucht dem geselligen Niveau einmal völlig hingegeben das unter ihm stand, sogar seinen Kunst ihm manchmal prengegeben – wie er Lessing nachruhmt daß er seine Würde hinwerfen durfte, weil er gewiss war sie jederzeit wieder aufnehmen zu können. Es ist der Faust, der den Mummenrath am Kaiserhof mitmacht und sogar die übergesellschaftlichen Mächte und Götter einen Abend lang in den Dienst einer Hotlustbarkeit zu stellen nicht verschmäht, der sogar die Helena zur Augenweide von Laffen beschwört.

Freilich geht er daran fast zugrunde, und er muß sie bei den Muttern suchen, wie Goethe aus der Gesellschaft nach Italien fliehen muß.

LANDSCHAFT

ER neue Menschen- und Pflichtenkreis in den Goethe mit dem Umzug nach Weimar eintrat, so sehr er einen selbständigen Sinn hat, für seine Geschichte mehr oder minder als Vorstufe der italienischen Reise erst zu seinem Recht und Bild gelangen. Dagegen die neue Landschaft hat unmittelbaren Ausdruck gefunden, und nicht nur als langwirkende menschenbildende Kraft ihre Hauptbedeutung in Goethes Liedern gewonnen, sondern als augenblicklicher lyrischer Zustand, als geisterhafter Augenblick. Das Eigentümliche der weimarschen Landschaft ist die Vereinigung von Stadt und Natur, der fast unmerkliche Übergang des einen in das Gewachsene, von Markt zu Schloß, von Schloß zu Park und von Park zu Au und Hügel und Fluß. Goethe hatte in Leipzig und Frankfurt wie in Straßburg die landschaftliche Natur bisher nur als Umriss, als Ausflug, als Gegensatz gegen das gedrängte Stadtwesen, als Erholung gekannt, und seine Ausflüge in den mittel- oder süddeutschen Wald- und Flußlandschaften, in Odenwald, Taunus und am Rhein empfand er sie fast als Durchbruch, als Gegensatz gegen sein Wohnen, als Auf- und Abwesen. Dieses Gefühl des betriebenen Städters ist für den nordischen Bürger am endgültigsten ausgedrückt in dem ersten Monolog des Faust: "Ach! auf! hinaus ins weite Land!" und beim Ostertagspaziergang. Das schmale Giebelgeschoss unter dem gewinkelten schiefen Dach, dumpter Stuben mit trübem Scheiben gibt das charakteristische Gefühl des eingeschlossenen zusammengepferchten Hauses wieder. Und aus dem Gefühl des Gegensatz zu diesem Gefühl ist bei der Überwindung des Nationalismus das neue Landschaftsgefühl geboren worden, dessen Höhepunkt in der Weltliteratur Goethe ist. Es ist nicht wie das Shakespearische Landschaftsgefühl entstanden aus dem mythischen Anschauen der Elemente, aus dem gesteigerten, vergeistigten Bauerlichkeit, sondern gerade aus dem Kulturmensch. Beide, Shakespeare wie Goethe, fanden als konventionelle literarische Form der Landschaftsschöpfung hauptsächlich die von Vergils Elegien und Theokrits Idyllen abgeleiteten Hütten- und Schäfermotive vor, und bei ihnen diese erstaunten Formen wieder durchsetzt und ins Unvermeidliche getrieben. Shakespeare aus einem bauerlichen Elementarempfinden, Goethe aus einer umfassenden Sehnsucht des Städters.

Weimar fand nun Goethe für sein schon von Leipzig her wieder erwecktes Landschaftsgefühl eine neue Anregung, ja eine neue Begründung. Es war das erstmal in seinem Leben der bisher als Reiz und Spannung verdeckte und durch Sehnsucht und Wanderschaft überbrückte Gegensatz zwischen Stadt und Landschaft aufgehoben, und der Bewohner des Gar-

tenhäuschens am Stern, der Reiter, Jäger, der in Amtsgeschäften und Lustbarkeiten beinah immer über Land und unterwegs war, der mehr Parks, Dörfer und Jagdgelände sah als Straßen und Plätze, führte ein Leben im Grünen wie er es bisher nicht gekannt hatte. Die Natur war ihm nicht mehr ein Ziel und eine Erholung, sondern eine Gewohnheit und Umgebung. „Nicht kalt staunenden Besuch erlaubst du mir, vergönnest mir in ihre tiefe Brust wie in den Busen eines Freunds zu schauen.“ Diese Verse, nicht nur auf die Naturerkennnis sondern auch auf das Naturgefühl bezüglich, haben erst in Weimar ihre Begründung gefunden.

Wie Goethe dort im Grünen wohnte, ringsum sofort in die Landschaft hinausgewiesen, so lagen auch die Hauptstätten seiner amtlichen Tätigkeit halb oder ganz im Freien, schon das Weimatische Schloß selbst, die Jagdschlösser Tiefurt, Ettersburg, Belvedere, und just diese amtliche Tätigkeit hielt ihn mehr im Freien als sogar seine früheren Sturm- und drangwanderungen. Inspektionstreisen, Chausseebau, Jagden, und selbst die Theateraufführungen auf dem Rasen an den Ufern der Ilm oder im Ettersberger Park sind ein Anzeichen dafür daß Goethe aus einem Quartier- und Straßenbewohner ein Parkbewohner geworden war, daß die Landschaft sich ihm wandelte in ein selbstverständlicheres, zu seinem Alltag gehörendes Element d. h. bei Goethe nicht ein banales, sondern gleichfalls stumm bildendes und gestaltend umgestaltetes Element. Auch in dieser parkartigen Einheit von Natur und Kultur, von pflanzlich Gewachsenem und menschlich Gehegtem ist die neue Umgebung Goethes eine idyllische Vorstufe zu der großen italienischen Erfahrung. Italien ist ganz wesentlich noch heute in Europa das Land wo der Gegensatz zwischen Natur und Kultur den Sinn am wenigsten fühlbar ist: wo das Gebaute gewachsen und das Gewachsene gebaut scheint. Davon später.

Die neue Landschaft wirkt nun auch in Goethes Dichtung auf doppelte Weise, einmal unmittelbar, als lyrisches Motiv, und sodann allgemein mittelbar, eben durch Zurücktreten der Landschaft als selbständigen Schauspielplatzes, durch zunehmende Vergeistigung und Beseelung, als sei der Raum zum Gefühlelement verdampt, eingesogen. Denn gerade je selbstverständlicher das Leben in und mit der Landschaft für Goethe in Weimar wurde, desto weniger ward sie für ihn eine Erregung, eine dichtetisch auftretende Erfahrung. Verse wie im Anfangsmonolog des Faust hätte der in Weimar eingewohnte nimmer schreiben können. Die tiefsten Gedichte der Weimarer Zeit sind mit wenigen Ausnahmen nicht aus dem neuen Naturgefühl herausgeatmet wie die Friederikenlieder, die Wetzlarer und Frankfurter Bet- und Wandersänge, sondern aus einem vertieften Menschengefühl, einer

pfindung und Erfahrung dessen was der Mensch überhaupt sei, das naturhafte, naturumfaßte Ich des Dichters, sondern das schicksalhafte Wesen Mensch: dies ist das gemeinsam Neue an den Liedern, wie in den Gesängen an oder für Charlotte von Stein, in den Konzeptionen Egmont, Tasso, Iphigenie, Elpenor gegenether, Faust, selbst Götz, Mahomet, Prometheus. Der Mensch ist mehr von der Seele und dem Schicksal aus gefaßt — die neue Einheit der „dämonischen“ Einheit von Seele und Schicksal waltet während er früher vor allem als ein Naturwesen, strotzend und brennend in Kräften des Wachstums, von Sätzen und Quellen erlebt wurde, das Landschaftsgefühl namentlich äußerte als ein sympathetisches Verbinden der schon menschgewordnen Natur mit dem noch elementaren Kreattekreis aus dem sich die menschlichen Gefühle nährten. Je mehr der Mensch als ein dämonisch-schicksalhaftes Wesen auffaßt, desto ist die Wirkung innerer Erlebnisse nach der Wertherzeit von der Rede war) desto mehr trat die Landschaft als sympathetischer Raum zurück; denn die Landschaft ist schicksallos. Die Landschaft der Zeit entweidet das Gleichnis oder der Raum der Seele und des Schicksals, nicht mehr ihre Form und Stimmung: Gleichnis wie in der „Wand der Zueignung“, Raum wie in „Ilmenau“ oder Mignons Lied. Mensch und Natur sind in dieser Epoche Goethes die konträren Kräftekreise, sondern Mensch und Schicksal . . . und die Natur, Landschaft (teilich jetzt unendlich tiefer gefaßt, kosmischer erlebt) ist eine Weile durch ein neues Erleben des Schicksals und der Natur umgedrängt, wird wieder bloß Raum und Atmosphäre, wie sie sie vor der Straßburger Zeit gewesen. So tritt ja auch die Giesell-Straßburg und Wetzlar durch das Erlebnis „Natur“ überflutet, ihre Rechte ein gegenüber dem autonomen Naturgenie, freilich nicht mehr als alleiniges Gesetz und Maß des Menschen, sondern freiwillig anerkannte, aber auch als relativ erkannte Grenze. In diesem Maß und Zeitpunkt also in dem Goethe zu einer neuen Erfahrung des Schicksals gelangte und zur neuen Anerkennung der Giesell-Straßburg, der wesentlich menschlichen Mächte (im Gegensatz zur Natur, menschlich und außermenschlich zugleich ist) ward ihm auch die Welt aus einem neuen Weltteil und Zauberkreis, dessen Entdeckung und Erfahrung ein Teil seines titanischen und sentimental Lebewerks zum vertrauten Wohnraum, zur alltäglichen Lust, zum Milieu, in welchem, nicht mehr als einer Erschütterung und Entdeckung, befindet sich ihrortan.

Für die Entwicklung des Goethischen Landschaftsgefühls in den ersten Weimarer Jahren sind die bezeichnenden Äußerungen das Gedicht an den Mond, die Harzreise im Winter und Ilmenau. Es sind drei Stufen der Distanz zwischen Gefühl und Landschaft. In dem ersten ist die Gefühlswallung noch angeregt und eingesogen von dem landschaftlichen Schauer; der Mond und sein Nebelglanz in nächtlichen Hügelwaldern und Flüßtälern ist untrennbar eines mit dem sehnüchsig seligen Schwanken der nächtlich wachenden Seele. Die Landschaft selbst ist nicht ein gewohnter alltäglicher Anblick, sondern sie ist ein Zauber, die Magie der Nacht hat sie verwandelt und aus ihr einen Raum der Seele, ja eine Bewegung der Seele gemacht. Das ganze Gedicht gehört noch in die Reihe der romantischen Nachtgesänge, die mit dem Lied an den Mond im Leipziger Liederbuch eröffnet werden, in dem Straßburger »Willkommen und Abschied« vollzieht sich der Durchbruch aus der belebten Szenenepidichtung, zur eigentlichen kosmischen Naturempfindung und in dem Weimarschen Gedicht an den Mond der Durchbruch zur kosmischen Naturbeseelung.

In der „Harzreise“ erscheinen Seele und Landschaft wieder als getrennte Mächte, und der Raum der Seele ist, so wie es früher die Natur war, jetzt das Schicksal, die Landschaft aber gibt die sinnliche Parallelbewegung zu derjenigen der Seele und des Schicksals, die eins sind. Nie wieder tierlich konnte Goethe, nach der Entdeckung der Natur als eines Komplexes wirkender Kräfte, zurückfallen in die bloße Beschreibung — in die rationalistische Naturansicht: sein mythenhättender Naturblick belebt sie überall wo er sie erwähnt, aber sie ist ihm nicht mehr wie in einer bestimmten Epoche das nachstiegende und fast alleinige Gielab seiner Wallungen oder die erste Quelle selbst der erotischen Eingebung. Mehr als bisher sind ihm jetzt die Erfahrungen „Seele“ und „Schicksal“ Mitte der Inspiration, und wenn diese auf ihrem Weg der Landschaft begegnen, so zieht er sie heran, aber er verwandelt nicht mehr seinen Seelen- und Schicksalsgesang bloss in Landschaft.

Die „Harzreise“ ist eine Rhapsodie über die gottgegebenen Wege von Menschen, hervorgesungen aus der ahnungsvollen Reinheit und Dammerung eines abenteuerlichen Reisemorgens, der in einen gegebenen Augenblick die halb traumartige halb wirkliche Vision ganzet Lebenschicksale zusammendrängt zugleich mit ihrer Deutung aus dem Weien der Gottheit. Sie gehört in den Gedanken- und Stimmungskreis der Hymnen »Urenzen der Menschheit« und »Das Göttliche« die das Verhältnis des Menschen- schicksals zur Gottheit überschauen, als Giegengerange zu Prometheus und Ganymed, worin menschlich-göttliche Kraft und Fülle, aber noch nicht das

selbst wirkt. (Denn das Schicksal des Prometheus anerkennt er nicht als eingreifende Macht, sondern als gleichgültiger Raum.) Der nach schließt sich die Harzreise an die Wander-rhapsodien Schwabos und Wanderers Sturmlied. Sie steht zeitlich wie seelisch zwischen Rhapsodien und jenen Hymnen und hält auch in dem Gleichzeitigen zwischen Seele, Schicksal und Natur ziemlich die Mitte, ebenso im Gleichgewicht zwischen der körperlichen Sprachwerdung des fruchtbaren Augenblicks und der weisen Überschau und Deutung des von diesem Augenblick aus. Schwager Kronos und Wanderers sind fast völlig gebunden an den Moment, an die Situation, sie möglicher Aussingung gesteigerten Wander-augenblicke, in deren Schwung die Anschauungen und Einfälle am Weg hereingezogen dampft werden. Grenzen der Menschheit und Das Göttliche da und nicht eingegangen aus einer unmittelbar körperlichen Situation unters, zum mindesten ist der inspirierende Augenblick nicht mehr als Element des Inhalts und des Gießtuges merkbar; das Gesicht die ausgehen und das sie darstellen ist nur die Veranschaulichung Weltumfassenden Gedankens (treilich bei Goethe keiner abstrakten sondern eines lebendig und geistgewordnen Weltempfindens). Nach mit Vorsicht zu gebrauchender Terminologie wären jene Rhapsodienstimmungsgedichte, die Hymnen Gedankengedichte. Bei jenen ge-Sinnliche zur Stimmung und ist das zeugende und tragende Motiv, en ist es nur klatendes Gleichnis für ein Geistiges.

"Harzreise" ist einzig aus beidem gemischt: die Rhapsodie, welche körperliche Situation oder Aktion in Sprachbild verwandelt, also Eindrücke und Empfindungen der Reise, des Reisens rhythmisch gibt, wird hier gekreuzt, erweitert, verschlungen von der hymnischen Überschau und Deutung. Die Dunkelheit des Gedichts entsteht aus der Verhüllung der besonderen Einzelheiten dieser Fahrt als scheinbar willkürlichen Verknüpfung der sinnlich-landschaftlichen mit den geistig-gedanklichen. Diese Verknüpfung – nicht lokalkonditioniert, sondern assoziativ und rhythmisch – die dem Gedicht über die Rhapsodien hinaus Weite und Helle, über die Hymnen hinaus sinnlich-stimmungsfähigkeit und Fülle gibt, ist ein Ausdruck von Goethes das Leben gefühl, das zwischen leidenschaftlich hingegebner Befan- den im sinnlichen Moment und geistiger Überreichung über sein Gesamt- l und das Wesen der Gottheit geteilt war.

Die beiden Worte die er damals gleichmäßig gern und lobend gebrauchte, s Ciegenzäte, sondern fast als Bezeichnung derselben Zustände,

sind Dämpftheit und Reinheit — das eine ist die gefüllte Sinnlichkeit für alle körperlich wahrnehmbare Außenwelt, das andre die dadurch nicht ausgeschaltete sondern gehobene und gesteigerte Geistigkeit womit er die Götterkräfte erfaßte die aller Wahrnehmbarkeit zugrunde lagen: Schicksal, Seele, Natur (Natur indes nicht als die Erscheinung der Sinnenwelt, sondern als ihr Prinzip, als ihr Sinn, ihre „Idee“). Damals haben Goethes Naturgefühl und Naturwissen, sein Menschengefühl und seine Menschenkunde, seine Liebe und seine Weisheit, sein Schicksal und seine Seele sich gesondert und walten nebeneinander, manchmal gegeneinander, sie waren im Sturm und Drang noch triebhaft eins, später, nach der Italienischen Reise konzentrisch. In der Hatzreise aber ist am deutlichsten der Zustand ihres Nebeneinanders festgehalten, sie ist empfangen aus den gedrungenen Einzelheiten der geheimnisvollen Winterfahrt und der morgendlich klaren Anbetung des Dämons der ihn wie auf diesem Abenteuer so durch das Dämmern seiner eignen Zukunft führt.

In „Ilmenau“ ist die Landschaft aus der Gefühlssphäre Goethes herausgehoben und ganz als Schauplatz seiner Pflichten und seines Schicksals behandelt. Während sie in der Hatzreise noch als inspirierendes Element neben der Seelen- und Schicksalschau waltet, ist sie hier ganz dem menschlichen Inhalt untergeordnet und beinah wie die Bühnenanweisung für ein seelisches Geschehen, als Szenenbeschreibung behandelt. Die Landschaft, insbesondere seine Weimarer Landschaft, ist ihm aus einem eregenden Erlebnis zu einem selbstverständlichen Raum geworden, und erst aus der in Italien vollendeten Erziehung seines Auges ergibt sich über die Straßburger Wetzlarer frankfurter Schau der Natur hinaus bei Goethe eine völlig neue. So erscheint auch von dieser Seite hier das heimlichste Leben mit der Landschaft in den ersten Weimarer Jahren als Vorbereitung auf Italien. Die eregenden Augenblicke des Landschaftsgefühls, anfangs in Weimar noch wirksam und sich in lyrischen Gebilden wie das Lied an den Mond entladend, schon distanzierter in der Hatzreise, verlieren sich in einer steten ruhigen Erziehung des Auges, und so ordnet sich auch die „Natur“ den Bildungselementen ein welche Goethe für die italienische Reise reisen. Von dieser Krise aus wollen wir jetzt Goethes Leben betrachten, überleitend zur „zweiten Form“ seines einen Seins.

EITER TEIL LDUNG

STUFEN UND ÜBERGANG ZU LICHEN

hat die italienische Reise als die entscheidende Epoche in Goethes Leben betrachtet, Goethe selbst hat es getan, und es ist richtig; nicht minder als ob sie Goethes Leben in zwei Hälften spaltete — aber sie gleiche Übergang in diesem Leben: an ihr können wir deutlicher vor (vielleicht seine Straßburger Begegnung mit Herder ausgenommen) Verwandlung seiner Gestalt wahrnehmen, begründen, darstellen, heißt überhaupt Lebensepoche? Unmerkbar verwandelt sich der von Sekunde zu Sekunde, immer derselbe und immer ein anderer als verwandelnde Kraft, ein anderer als verwandelte Gestalt. Nur schüttenden sehen nicht den Akt der Verwandlung sondern das Ergebnis der Verwandlung, in einzelnen Bildern die wir hintether verknüpften "Entwicklung". Erst dann, wenn wir zwei auffallend verschiedene innerhalb einer Frist wahrnehmen die zu kurz ist als daß wir eine reale Entwicklung in sie hineindeuten können, pflegen wir sie eine Frist zu nennen; dann pflegen wir den Zeitraum innerhalb dessen wir uns erstes Bild gewöhnt haben zu trennen von dem in welchem uns das Bild zuerst auffällt.

Verwandlung die sich in einer so kurzen Frist vollzieht, daß sie Epochen, nennt man nicht Entwicklung sondern Krise. Eine solche Krise, die Goethe erfahren hat, ist die italienische Reise. Sie innerhalb eines Jahres das Bild Goethes so verwandelt, daß es uns nicht in unserer Vorstellung den Goethe vor der italienischen Reise und Goethe nach der italienischen Reise, den Dichter des Werther und den Künstler der Iphigenie, das Modell der Porträtiisten Lips und May mit dem Stielet, Kolbe, Jagemann, Rauch, den Taunuswanderer und imitat, den Apollo und den Jupiter zu einer geistigen Einheit zu vereinen. Es gibt keine zweite geschichtliche Persönlichkeit die in der Geschichte der Völker unter dem Bild zweier völlig verschiedener Altersstufen innehalt als eine doppelte Erscheinung weiterlebt, wie Goethe. Auch nur welche alle Altersstufen durchlaufen haben führen ihr symbolisches Sein in der Geschichte oder im Mythos nur unter einer Gestalt entweder in derjenigen in welcher sie ihre größten Leistungen vollbracht haben, oder in der worin sie zuletzt dem Blick ihrer Zeitgenossen erscheinen sind. Karl der Große, Friedrich, Michelangelo, Bismarck leben als bejahrte Männer oder Götter fort, Alkibiades, Hölderlin,

Brentano als Jünglinge, obwohl jene jung waren und diese über das Jünglingsalter weit hinaus gelebt haben (zu schweigen von solchen die man nur als Frühverstorbene schaut, Alexander, Ratael, Mozart, oder nur als reife Männer, Caesar, Shakespeare, Beethoven). Aber bei Goethe denkt man entweder an den jungen oder an den alten oder an zwei verschiedene, und es bedarf einer nachträglichen inneren Korrektur durch Bildung und Wissen, um diese unwillkürlichen naiven Vorstellungen zu berichtigen und zu vereinigen.

Dabei sehen wir noch ab von der Erweiterung der Kluft zwischen beiden Goethe-gesichtern durch die Parteinahme für den jungen oder den alten, den naturalistischen oder klassizistischen Goethe, wobei er gewöhnlich nur als Aushangeschild oder Popanz für gewisse ästhetische oder kulturelle Tendenzen oder Theorien dient. Dies wäre ja nicht möglich, wenn nicht schon jene zwei Bilder tatsächlich bestanden. Sie bestehen zunächst weil wir bei keiner andren historischen Gestalt soviel biographische Details haben, welche den Blick von der inneren Einheit auf die äußere Verschiedenheit, vom Werden auf das Gewordene, von der gestaltenden Kraft auf die gestalteten Zustände ablenken. Und dann war freilich kein Mensch vor Goethe so sehr bestrebt, jeden Moment seines Lebens selbst gestaltet zu verewigen, sich im Bilde festzuhalten, sich über seine Zustände klar zu werden, sich als Gegenstand zu begreifen. Er hat nicht einem bestimmten, außer ihm liegenden, ihm von Gott oder der Zeit gestellten konkreten Ziel nachgestreb't, durch welches alle Fülle und Kraft seines Werens entwickelt und angespannt wurde (sei das Ziel ein Reich von dieser Welt oder die Verwirklichung eines göttlichen Willens) vielmehr war die Entwicklung und Anspannung seiner angebotenen Fülle und Kraft selbst sein bewußtes Ziel, und alle iedischen Zwecke waren nur Anlaß und Vorwände zu dieser Entwicklung und Anspannung. Wenn für andre große Menschen ihr Zustand, ihr ganzes Ich nur dann hatte als Stager großer Taten und Werke, so waren für Goethe Taten und Werke Symbole seines Ich, das er als eine Offenbarung des göttlichen Lebens empfand. Mit dieser Orientierung kam er zu einem objektiven Kult dessen was in ihm lebte, nicht nur was von ihm erlebt sondern auch gelebt wurde, ein Kult welcher gewissermaßen alle seine Zustände und Stufen als Kultbilder, in dem ihm gegebenen Material der Sprache, herausstellte – und so ist er mehr als irgendem fruhherer Dichter selbst der Gegenstand seiner Sprachdenkmale. Er hat mehr und mannigfältigere Bilder von sich hinterlassen als je ein anderer Mensch und darunter die Gruppen des jungen und des alten Goethe.

Für uns, die wir die Einheit dieser Vielheit zeigen wollen, ist die italie-

eise nicht der Schnitt in Goethes Existenz, sondern die Verbindung, Vereinigung jener zwei verschiedenen Aspekte: das Ereignis worin Elemente des jungen Goethe und die Elemente des alten Goethe im Gleichgewicht wirksam sind und sich dann beinahe merklich umlagern . . latenter oder unscheinbar gebliebene Kräfte, durch die italienischen Eindrücke geweckt, jetzt in Aktion treten, und wiederum Kräfte die den jungen Goethe bisher beherrschten und getrieben hatten, gestillt oder ausgeschaltet werden.

In der Umbildung Goethes durch Italien haben wir nicht die Entstehung eines neuen, dem vorigen entgegengesetzten Wesens zu sehen, sondern eine neue Anwendung und Haltung des früheren. Es ist zu betrachten, welche Grundelemente dessen was das Gesamtwesen Goethes ausmacht, verändert über die italienische Krise hinübergetreten worden sind, welche Eigentümlichkeiten Goethes konstant geblieben sind, sodann welche Elemente des jungen Goethe verschwinden oder zurücktreten, endlich welche Elemente erst geweckt und wirksam werden. Man kann das freilich nur unter Voraussetzung daß man in den literarischen Niederschlägen des jungen Lebens nicht vereinzelte Bruchstücke sieht, sondern die Aussicht, die im Material der Sprache festgehaltene Bewegung eines jungen Menschen. Goethes Werke sind nicht wie die Shakespearesche geslossene Welten mit eignem Raum und eigner Zeit, sondern sie deuten oder minder fühlbar auf ein durchwaltendes Gesamtleben dessen Sinn oder Erlösung oder Beichte sie sind, so daß einige der entscheidenden Werke Goethes, die Abdrücke seiner ganzen Existenz, ihn auch über die italienische Krise hinweg begleitet haben: *Wilhelm Meister*, *Faust*, *Egmont*, *Tasso*.

Die Literaturgeschichte bei Goethe die besondere Aufgabe hat (sie ist die Aufgabe durchaus nicht bei jedem Dichter, sondern gerade bei der Mannigfaltigkeit seiner Lebensbilder deren Kontinuität zu verteidigen), so hat sie bei ihm auch eben durch die Entstehungsart seiner Werke die besondren Mittel diese Aufgabe zu lösen. Sie verraten uns nicht zwischen den beiden Goethes eine vollkommene Einheit ohne Bruch — was wir ja selber wissen, denn ein Doppelmensch ist nicht möglich — sondern sie stellen diese Einheit, diesen Übergang in sich selber dar. Sachhistorische Deutung ist zugleich die Darstellung von Goethes gesamtem Schicksal. Eh wir aber zur Analyse der Goethischen Werke kommen, zur Deutung seiner italienischen Krise aus den Sprachdenkmälern, in denen sie sich verewigt hat, überblicken wir den Lebenszustand Goethes, die Reise nach Italien vorbereitete, der sie für ihn notwendig und unvermeidbar machte.

Die Werke die das Bild des Goethe vor der italienischen Reise bestimmen, die für uns vor allem der Ausdruck des jungen Goethe sind, Götz, Werther, Urfaust, und seine hymnische Lyrik, zumal Mahomet und Prometheus, entsprechen und entspringen einem unbändigen Drang nach Ausbreitung, Befreiung, selbst Sprengung der ihm angeborenen Lebenstüle, die mit den Beschränkungen der Welt, sei dies die Gesellschaft oder die menschliche Anlage, in Widerspruch geriet. Seine angeborene Natur war, wie jede Natur, und wie insbesondere jede geniale Natur, unsocial, und gegenüber den Gesetzlichkeiten die er vorfand galt es für ihn sein wesenhaftes, überströmendes Ich zu behaupten, durch Widerstand, Sieg oder Herrschaft, zu erproben welches die mächtigere Wirklichkeit sei, die innere ihm mitgebene oder die äußere geltende, ihm zu enge. Das Mittel seiner Kriegsführung war die Sprache, und schon seine Sprache allein bedeutet eine Zersprengung und Erweiterung der seelischen Welt in welcher er sich betangen fühlte. Wie er diesen Sieg des Genies, des seelischen Titanentums über eine ihm ungemäße äußere Umwelt schrittweise, oder mit plötzlichen Durchbrüchen, mit Rückschlägen, Waffenstillständen und selbst Kompromissen errungen das ist im großen Ganzen die Geschichte des jungen Goethe und die Titel seiner großen voritalienischen Werke bezeichnen die siegreichen Schlachttage dieses Kriegs.

Freilich, dieser Krieg von Goethes Selbst gegen seine Umwelt war nicht eine bewußte Aktion, sondern eine unbewußte Funktion seines Wesens, nicht weil er die Welt schlecht gefunden hätte, und sie durch Aufnotigung seines Ideals hätte bessern wollen, geriet er in Konflikt mit ihr, sondern einfach, indem er war wie er war; und wie er bei diesem Konflikt siegreich blieb, nötigte er von seiner inneren Wirklichkeit der Umwelt genug auf, um sie in seinem Sinn zu verwandeln, machte er, wie es bei jeder erfolgreichen Umwälzung auch im Politischen geht, zu einem neuen Gesetz was vorher Empörung war. Sein Götz, sein Werther, seine prometheische Lyrik sind die Legitimierung des Götterkults, die Verwirklichung und Erfüllung dessen was der Hamann-Herderthe Kretz als theoretische Forderung aufgestellt hatte: die endgültige Wiedereinsetzung des Gießblumhaften, Naturhaften, Schöpferischen gegenüber der bloßen Vernunftherrschaft, welche seit den Zeiten des Dreißigjährigen Kriegs den deutschen Geist eingengt hatte.

Aber abgesehen von der universalen geistesgeschichtlichen Bedeutung dieser Werke, hatten sie ihre Folgen im Haushalt von Goethes besondrem Leben. Waren sie als geschichtliche Leistungen Betreuungen, Sprengungen, Erweiterungen und Eroberungen im Gebiet des deutschen Geistes, so sind sie, von ihrem Schöpfer, nicht von ihrer Wirkung aus gesehen, zunächst

en, Erleichterungen, Beichten. In demselben Maß als Goethe die-
die ihn bedrängte — Schöpferfülle, Machtfülle, Liebesfülle — sich
e in den beklemmenden Raum ausbreitete und damit diesen Raum
ische Luft verwandelte, im selben Maß in dem er die Widerwelt
ch, goethisierte, änderte sich auch seine Aufgabe gegenüber die-

seine Natur, sondern seine Aufgabe wandelte sich zunächst, und
mpörer der zur Herrschaft gelangt ist noch ganz derselbe Cha-
asselbe Naturell sein kann, aber mit demselben Charakter ganz
fgaben zu lösen, also auch ganz andre Mittel zu schaffen hat, so
auch Goethe nach der Wertherkrise, die seinen Sieg und Durch-
energischsten kennzeichnet, nicht mehr im Stand, der Welt mit
ung des Titanen und Empörers gegenüber zu treten. Schon nach
ther bereitet sich die neue Haltung vor die durch die italienische
l deren Nachwirkungen vollkommen deutlich wird, schon mit der
nach Weimar sieht er sich bewußt vor die neuen Aufgaben ge-
leren gemäßerter Bewältigung ihm eben die italienische Reise die
ittel liefern sollte.

Drei Schicksale scheint mir besonders die veränderte Haltung Goe-
the mit der italienischen Reise dann zur entscheidenden Wendung
gleich gefordert und ermöglicht, also von innen wie von außen her-
tet: durch seine Liebe zu Lili . . . durch seine Berufung nach Weimar
dort vorgefundene neuen Pflichtenkreis, insbesondere sein Ver-
n Karl August . . . durch sein Verhältnis zu Charlotte von Stein.
i war, mehr als Friederike oder Lotte, Trägerin einer gesellschafts-
mosphäre, als welche sie ihn zugleich bezauberte und quälte: das
auferlegte ihm, sofern er sie liebte, bewußt oder unbewußt, ob
oder nicht, Bedingungen, Maße, Gesetze, Hemmungen die nicht
Natur, in seinem Genie als solchem gegeben waren. Sie zog ihn
m genialischen und titanischen Naturzustand in eine Umgebung
llschaft hinein, dem er sich aus Liebe zu ihr, aber widerwillig und
em Protest eine Zeitlang fügte. Seine Erziehung zur Gesellschaft
eine Entwöhnung vom genialischen Solipsismus wurde in Weimar
t.

AUGUST

jungen Herzog trat Goethe zum erstenmal in seinem Leben ein
h gegenüber der ihm an wirklicher Lebenfülle, an echtem Sturm
ng ebenbürtig war, nicht nur, wie die Lenz, Klinger, Wagner, an

gespieltem oder künstlich erhitztem Temperament oder Phantasie überschau-
litt. Und dieser unbändige Fürst, ein tatendurstiger, auf Aktivität, auf Selbstbetrachtung und Schriftstellerei gestellter Jüngling, hatte den Verfasser des Werther als Freund, Vertrauten, Ratgeber und Leiter gewählt, ein ganz anderes Verhältnis als Goethe bisher, trotz seiner literarischen Führerschaft und Überlegenheit, zu irgendeinem Menschen gehabt habe, das für einen tiefsttlichen Menschen neue Verantwortung bedeutete.

Im Herzog fand Goethe ein Spiegelbild seiner eignen Leidenschaft, eignen aus Lebensfülle gequälten Drängens, das auch nach der Wertkrisen noch nicht geheilt war, wenn es ihn auch nicht mehr bis an die Grenze des Untergangs führte. Sich von jener Unabhängigkeit, dem maßlosen An- und-ab zu läutern, zu beruhigen, solider, sicherer, stetiger zu werden, Goethes sehnlichstes Streben (im Gegensatz zu den übrigen Stürmern und Drängern die sich gerade in diesem Tosen und Brausen gefielen) und Sättigung des ihm wesensverwandten Herzogs, teils von diesem erwartet, teils eine Forderung seines eignen Herzens, förderte seine Selbstzucht. Dazu nicht nur daß ihm der Herzog gewissermaßen ähnlichen Dienst leistete in Raimunds Stück der Alpenkönig dem Menschenfeind — nicht nur Anschau, auch das Mittun, das Begleiten, Leiten, Raten und Hemmen, welches durch das Zusammenleben mit einem solch mächtigen und in ihrer Hinsicht gefährlichen Menschen erfordert war, mußte Goethe von eignen Innerlichkeiten ablenken, ihn aufmerksamer, wachsam, tätiger, überlegener machen: es galt für ihn mehr als bisher äußerer Situationen gewachsen zu sein und seiner Lebensfülle feste Aufgaben zu stellen: der produktive Mensch, an die Seite des aktiven berufen und durch Wahlverwandtschaft auch innerlich an ihn gebunden, nahm an einem dämonischen Schicksal teil dem gegenüber er nicht der unbedingt überlegen war und sich durch Konzentration und Anspannung zu behaupten hatte.

Man versteht den Herzog falsch, wenn man in ihm den typischen kunsinnigen und literaturfreundlichen Mäcen sieht, der durch die dichterischen Schönheiten des Werther angelockt den Verfasser als Zierde oder Mitbewohner eines Musenhofs heranzuziehen das Bedürfnis gefühlt hätte. Was in Wieland an den „Musenhof“ erinnert, an einen gesellig gebildeten, geistig interessierten, geschmackvoll müßigen oder betriebsamen Kreis, geht von Herzogin-mutter aus, und wird mehr durch die Berufung Wielands gezeichnet als durch das Verhältnis Goethes zum Herzog. Der junge Herzog war vor allem Kraftmensch und suchte in Goethe den Kraftmenschen, der im Werther mit dämonischem Instinkt herausgefühlt hatte. Sein Kunstsinn, sein ästhetisches Gefühl, sein eigentlicher „Geschmack“ war nicht

ausgebildet — er ließ Gemälde nach dem Quadratzoll bezahlen, Geschichte mit dem Hund des Aubry, womit er Goethes Theatermarsch beendete, beweist daß sein Kunstgeist nicht tief wurzelte. In Goethe bei dieser schmerzlichen Gelegenheit nach einer vierzigjährigen Verbindung ausrief „Karl August hat mich nie verstanden“, so dies von den geistigen Inhalten und Tendenzen Goethes gelten, dem Grund des Goethischen Wesens. Der Herzog hatte ein ungewöhnliches Gefühl für Echtheit und Kraft, und auf der Charakterähnlichkeit auf Interessengemeinschaft und geistigem Einverständnis beruhte zwischen diesem Sänger und diesem Fürsten.

Herzog war die einzige dämonische Tätergestalt die Goethe außerhalb seines Werkes begegnet ist; und nicht zufällig nennt er ihn in einer bekannten Stelle des Gesprächs mit dem Welt-herrschenden Großherzog eine dämonische Natur, voll unbegrenzter Tat- und Unruhe, so daß sein eignes Reich ihm zu klein war und das größte Reich gewesen wäre.“ Diese Unruhe eben entsprang aus einer Leidenschaft die Goethe verwandt war und anzog, und aus dieser Unruhe wiederum entsprang jene Vielseitigkeit des Einigkeitens, des Teilnehmens an verschiedenen Richtungen mit dem Sinn für das Wesentliche und Echte, die auch Napoleon eignet trotz dem Mangel an feingeistiger Ausbildung. Großherzog war ein geborener großer Mensch, womit alles gesagt ist“ „Er war ein Mensch aus dem Ganzen und es kam bei ihm aus einer einzigen großen Quelle“ „Er hatte die Gabe Geister und Menschen zu unterscheiden und jeden an seinen Platz zu stellen“ „Er war von dem edelsten Wohlwollen, von der reinsten Menschenliebe, „er gab ihm viel Göttliches“. In diesen Sätzen steht was Goethe mit dem Großherzog, weit über alle Interessengemeinschaft in Kunst und Wissenschaft hinaus: zwei gewaltige Naturen die sich zu bilden, durch Bildung, Erziehung und Gestaltung zu erretten strebten, und denen die Bewältigung der Aufgaben, Stoffe und Widerstände erst instinkтив, nachher bewußt und bewußt gewordne Mittel wurde. Der Herzog ward für Goethe also nicht nur ein Berater, sondern (was ihm bisher noch kein anderer Mensch gewesen war) ein Beruf, nicht nur durch die Aufgaben die er als Herr ihm stellte, sondern auch durch die Aufgabe die er als Mensch selbst war.

Goethe hat dies neue Erlebnis von Verantwortung in ein dichterisches Gedicht Ilmenau, drei Jahre vor der italienischen Reise, geschrieben. Es schnetzt Goethes ersten Weimarer Zustand, die Selbstbesinnung, die Verantwortung inmitten des stürmischen Trubels, sein Verhältnis zu dem Menschen der zugleich sein Herr, sein Busenfreund und sein Schützer war.

ling war: es zeichnet zugleich eine wirkliche, dichterisch symbolische Situation und in ihr, aus ihr heraus, an ihr einen Charakter und die Beziehungen des Gefühlsgehalts der Beziehung zwischen dem Dichter und dem Menschen. Seinem Gehalt wie seiner Form nach ist dies Gedicht, nebst der wenigen Jahre früher entstandenen Harzreise im Winter, das sinnfälligste literarische Denkmal für die Momente der Sammlung und Selbstbesinnung seines Herzens, immer stürmischen, wallenden, wandernden Herzens, das auf dem Wege zum Maß und zur Klarheit, auf dem Weg nach Italien war, aber noch lange nicht am Ziel. Und zwar ist der Übergang des voritalienischen zu italienischen Goethe in dem Gedicht Ilmenau nicht nur an dem Gegenstand, dem Stoff, dem Reflexionsgehalt, sondern auch an der Diktion und Komposition nachzuweisen, wenn man es mit den bezeichnendsten lyrischen Produkten etwa der Wertherzeit und den bezeichnendsten aus dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts vergleicht, da die Nachwirkung der italienischen Selbstdiscipline und errungenen Kunstgewinnung noch besonders stark war, z. B. den römischen Elegien. Allgemein-goethisch ist die Art der Erfassung: den Gefühls- oder Gedankengehalt zu entwickeln aus einer sinnlich angeschauten und dargestellten Situation: hier die abendländischekehr am Fuß eines Waldhügels zur Ruhe nach durchhetztem Tag. Es ist Goethisch allen Gedanken- und Gefühlsgehalt aus einem konkreten, ersten Motiv ausstrahlen zu lassen, von einem Punkt aus ins Weite zu geben, nicht, wie etwa Klopstock oder Schiller, einen weiten, hohen, umspannenden Gedanken abzugrenzen durch persönliche, konkrete Motive. In diesem Moment worin Goethe die Situation zeichnet ist schon das Ganze seines Gedichts enthalten wie im Samen der Baum: sie ist der Samen, so wie hier. Mit der Situation gibt Goethe schon die Elemente die er dann nur weiterentwickelt, beleuchtet, reflektiert (reflektieren heißt widerstreichen und hier nachdenken, durch den Gedanken ein Sinnliches spiegeln). Diese Elemente gegeben in der Dichte einer einmaligen poetisch faßlichen Situation, sind sinnbildlich für den gesamten Lebewohlzustand jener Zeit: vorgenolle und Wache für andre zwischen Hatz und Arbeit mit andien inmitten einer fruchtbaren, idyllischen Landes . . . und auch das ist allgemein Goethisch: ganze Lebensepochen in einem dichterischen Augenblick zu fassen. Solche Momentbilder sind symbolisch, nicht isoliert . . . nicht impressionistisch hascht und geblitzt, sondern zusammengeschossen, geteilt und geboren.

Neu ist hier die Konzentration aller Sinnlichkeit auf das Auge. Sinn erleben heißt für Goethe mehr und mehr: schauen. Das Auge wird Goethe das stellvertretende Organ des Gesamtlebens und des Lebens überhaupt: die Gesetze des Schauens werden für ihn die Gesetze des Darstellens.

staltens schlechthin: Messen und Wählen, nicht mehr Mischen und
 werden für ihn die künstlerischen Funktionen. Einen Vers wie
 "Die Sinnen sich erwühlen" hätte der spätere Goethe nicht mehr er-
 können. Das dumpfe wallende Fühlen, das Untertauchen im sinn-
 Moment bedingt die Sprachgestaltung der Goethischen Jugendlyrik
 der Vermischung der sinnlichen Sphären, Ineinanderwirkung der
 sinnlichen Funktionen. In „Ilmenau“ spüren wir schon den Willen zur
 tiefsten Sonderung, nicht mehr das Gefühl, sondern der Eindruck, der
 die Gestalt sollen gegeben werden. Das Flimmern, Schweben, Wehen
 fallen um die besondern Formen der Landschaft, das ossianisch Neb-
 litzende, Strömende macht einer mit Maleraugen gefaßten Schilder-
 un Einzelmotiven Platz . . . keine Häufung, Türmung und Mischung
 mehr, sondern eine sinnliche Beschreibung wird erstrebt. Diese
 Art, die Italien erst zur Erfüllung gebracht, ist hier noch im Werden.
 Vergleiche aber etwa die Verse aus „Elysium“ (1772) die eine ähnliche
 geben:

Wenn mir auf dem Felsen
 Die Sonne niedergeht,
 Seh ich Freunde gestalten
 Mir winken durch wehende Zweige
 Des dämmernden Hains . . .

„Ilmenau“

Bei kleinen Hütten, dicht mit Reis bedecket,
 Seh ich sie froh ans Feuer hingestrecket.
 Es dringt der Glanz hoch durch den Fichtensaal,
 Am niedern Herde kocht ein rohes Mahl;
 Sie scherzen laut, indessen, bald geleert,
 Die Flasche frisch im Kreise wiederkehret.

Während dort Gefühl der Situation wiedergegeben werden soll, ist hier
 die Betrachtung der Situation, Details werden nicht nur im Flug gehascht
 Feuer der Empfindung verdampft, im Strom der Bewegung aufge-
 wogen, werden bereits ausgemalt und gewinnen gegenüber dem Gefühl
 dingen Wert. Die Anschauungen werden nicht mehr ineinander ge-
 sondern nebeneinander gestellt, das Auge ist mächtiger als das Ge-
 fühl, der Maler über den Musiker Herr geworden, oder er will es wenig-
 stens immer noch — und das ist jung-goethisch — ist das Gefühl
 genug, um die Gegenstände aufzuweichen, noch ist nicht, wie etwa
 römischen Elegien, die Schilderung eines Gegenstandes, einer Situa-
 tion, abstrakt zweck. Noch ist die Auswahl der gesehenen Einzelheiten ein
 der voritalienischen Empfindungsweise: die Übergänge, der Wech-
 sel

sel von Licht und Schatten, das Dämmern, all diejenigen Sichtbarkeiten deren das Auge erst durch Nachhilfe des Gefühls, durch Nachtasten, sich bemächtigt, werden ausgewählt. Wie das spezifisch Malerische eine Seelenstufe zwischen Musik und Plastik darstellt, so steht dies Gedicht zwischen dem unbedingten Gefühlskult des frühesten und dem strengen Formen- und Linienkult des späteren Goethe in der Mitte.

Der Übergangs-atmosphäre des Gedichts entspricht die Übergangs-gesinnung, seiner Diktion entspricht der Inhalt. „Ilmenau“ handelt von Goethes Einkehr und Umschau, und die Situation von der es ausgeht, die ihm Kolorit und Stimmung gibt, die es über die Gefahr der bloßen Gedanklichkeit hinaushebt, ist dafür das Sinnbild. Weniger als die bisherigen Gedichte Goethes bleibt es am Gefühl haften, ist weniger Ausdruck einer Wahlung, Leidenschaft, Begeisterung; es ist Ausdruck einer Gesinnung. Nicht zufällig bedient sich Goethe hier des dichterischen Kunstgriffs, sein Ich als ein geträumtes sich gegenüberzustellen, es sich zum „Gegenstand“ zu machen, mit einem Wort: sich zu sehen, und zwar sich zu sehen im Kreis seiner neuen Umwelt mit ihren Schicksalen und Verpflichtungen. Sich-sehen ist zugleich Bildungs-mittel und Heilmittel: was uns zum Bild geworden ist daran leiden wir weniger. In diesem Sinn überschaut Goethe sein bisheriges Schicksal und seine künftige Pflicht, deren Mitte für ihn eben der Herzog selbst ist — „all sein Wohl und all sein Ungemach“

Ein edles Herz, vom Wege der Natur
Durch enges Schicksal abgeleitet.

Als „Ilmenau“ geschrieben wurde, durfte der dann festgehaltene gefährliche Zustand des Herzogs Goethe schon als schwerer Traum erscheinen und so bannt ihn das Gedicht, noch gegenwärtig, aber mit der Distanz eines Traums:

Es lebt mir eine schöne Welt;
Das ängstliche Gesicht ist in die Luft verzogen.
Ein neues Leben ists, es ist schon lang begonnen.

Dies neue Leben bedeutet für ihn selbst wie für den Herzog den Übergang aus einem gefährlichen und quälenden, maßlosen und hemmungslosen Titanentum zur Sozialisierung, zum Wirken für und mit andren, Einfügung in Bedingungen:

Du kennest lang die Pflichten deines Standes
Und schränkest nach und nach die freie Seele ein . . .
. . . Wer andre wohl zu leiten strebt,
Muß fähig sein viel zu entbehlen.

ie persönliche Leitung und Bändigung des Herzogs, die Goethe zur ständigung zwang, wurde ergänzt durch die mannigfaltigen Amts- und waltungspflichten, die er als weimarer Hofmann übernehmen mußte auch so wurde seiner Italienreise vorgearbeitet. Nicht nur daß er sich, erfügt in einen gesellschaftlichen Organismus, wie beweglich und frei er immerhin sein mochte, des stürmischen Eigenwillens entzögten, mehr und mehr sozialisiert wurde, Rücksichten und Formen zu beachten hatte, auf dem Wege weitergeführt auf den ihn die Liebe zur Gesellschaftsdame Lili schon allmählich gebracht hatte: wichtiger als die soziierenden Wirkungen waren die objektivierenden, die der weimarer Hohenkreis auf ihn ausübte. Wichtiger als die Einschränkung seiner Freiheit war die Erweiterung seines Blicks, die Vermehrung seines Beobachtsstoffs und die Erlernung neuer Griffe und Kenntnisse. Was er als Genius innerlich vorweggenommen hatte in seinen ersten dramatischen Arbeiten, das »Weltwesen«, trat ihm hier mit Forderungen von außen entgegen und was er gewußt oder geschenkt hatte das galt es jetzt üben: auch ward er auf Italien vorbereitet durch Ausbildung seiner Augen, auch lernte er Vorstellungen in Anschauungen, Ahnungen in Kenntnisse, sohl in Tätigkeit verwandeln. Als Regent eines kleinen Landes, als maître du plaisir eines geistig anspruchsvollen Hofs lernte er den staatlichen und adeligen Zustand von innen her kennen, den er bisher nur als Zuschauer als titanischer Widersacher erfahren hatte. Seine Welt nahm in dem Maße zu als er sein Ich einschränkte . . . und so wenig die Rekrutenebung dem Dichter des Prometheus gemäß erscheinen mochte, so deutete er selbst den Gegensatz zwischen seinen dichterischen Aspirationen und Inspirationen und dem Elend der Strumpfwirker in Apolda aussprach: Hundert kleinlichen Details seines äußeren Lebens in der ersten Weimarer Zeit, die mit dem stürmischen Flug seiner Wetzlarer und Straßburger Jahre nachteilig kontrastierten, die zumal seiner damaligen Produktionshinderlich scheinen: sie alle sind nicht Verengerungen, sondern erweiterte Erweiterung seines Gesichtskreises, Vorarbeiten zu dem großen Bildungsprozeß geworden.

ANFÄNGE DER WISSENSCHAFT

MOR allem liegen in der Weimarer Frühzeit die Anfänge zu Goethes systematischer Naturforschung, welche ebenfalls erst Italien völlig entwickeln und begründen sollte. Von Kind auf mit einem tiefen Gefühl für das Weben und Walten der Natur, für das Ganze der wachsenden Erscheinungen und zeugenden Kräfte mit der menschlichen Mitte, voll

wacher Aufmerksamkeit für die Formen und Vorgänge der Landschaft, und voll dichterischem Mitschwingen mit allem Lebendig-Erscheinenden, hat Goethe doch erst in Weimar Anlaß gefunden, sich über den Grund seines allgemeinen Naturgefühls, über die Wirkungen und Gegenstände, über die Reiche und Mittel, über die Kräfte und Formen der Natur zu unterrichten, anschaulich und eindringlich sich ihrer zu bemächtigen, und erst Italien eröffnete ihm dies Reich völlig und half ihm die Organe zu seiner Eroberung auszubilden. Denn eines lebendigen, ja praktischen Anlasses bedurfte es bei Goethe: nie ging er von einem abstrakten Suchen nach der Wahrheit oder Erkenntnis aus, jede Erkenntnis ist bei ihm das Hell- und Deutlichwerden, die Anwendung und Folge eines Bedürfnisses welches ihm durch seinen Lebensdrang oder seine Lage erwuchs, und erst das tätige Leben in Weimar nötigte ihn zum Forschen, Erkennen und Wissen über das Fühlen, Ahnen und Schauen seiner sentimentalischen und titanischen Epoche hinaus.

In Weimar erwacht sein Bedürfnis nach vertiefter Naturkunde, aber erst Italien gewährte ihm die innere und äußere Freiheit dieses Bedürfnis zu befriedigen. Er hat selbst in einem seiner reichsten Aufsätze, der Geschichte seines botanischen Studiums (1817) den Anteil der weimarschen Umgebung an der Entwicklung seines naturwissenschaftlichen Studiums dargelegt. Dort heißt es: „In das tätige Leben jedoch sowohl als in die Sphäre der Wissenschaft trat ich eigentlich zuerst als der edle weimarsche Kreis mich günstig aufnahm; wo außer andern unschätzbaren Vorteilen mich der Gewinn beglückte, Stuben- und Stadtluft mit Land-, Wald- und Gartenatmosphäre zu vertauschen.“

Durch die weimarschen Jagdfreuden wurde Goethe auf das Forstwesen, durch das Forstwesen auf die Waldkunde, durch den Wald auf die Bäume, Moose und Kräuter geführt, immer seinen Weg gehend vom individuellen Erlebnis zur symbolischen Erfahrung, von der praktischen Anwendung zur grundsätzlichen Einsicht: oder wie Goethe selbst es ausdrückt, indem er seinen individuellen Bildungsgang vergleicht mit der Geschichte der Botanik: „ich war vom augenfälligsten Allgemeinen auf das Nutzbare, vom Bedarf zur Kenntnis gelangt.“

Wie das Jagd- und Forstwesen Weimars der Ausgangspunkt von Goethes Botanik ist, so ist das weimarsche Bergwesen, auf das erst sein Interesse, dann seine Tätigkeit hingelenkt wurde, der Ausgangspunkt der Geologie. Auch dazu kam er beinah zufällig durch praktische Anregung, als man seinen Anteil an der Wiederherstellung des Ilmenauer Bergwerks verlangte. „Ich dachte mir unerlässlich, vor allen Dingen das Bergwesen in

ganzen Komplex mit Augen zu sehen und mit dem Geiste zu fassen als dann nur kommt ich hoffen in das Positive weiter einzudringen ich mit dem Historischen zu befrieden."

Osteologie hatte Goethe (wenn auch schon in Straßburg der Ansporn geblissen) den produktiven Anstoß empfangen durch die Teilnahme ameters Physiognomik. Freilich erst die italienische Reise brachte ihm tralen Einsichten mit denen er systematisch forschen konnte. Aber praktische Schritt führte Goethe in ein neues Gebiet der Erkenntnis, fern Weimar erst für ihn die Schule der Praxis geworden ist, ward ihm auch die Schule seiner weltumfassenden Wissenschaft.

hes Weg zur Wissenschaft ist sinnbildlich für die Geburt der echten schaft überhaupt. Man darf den Forscher und Denker Goethe nie- ndern von dem Dichter, und gerade an dieser Stelle können wir den samten Ursprung seiner Wissenschaft und seiner Dichtung aus den nissen seiner Lebenskraft selbst deutlicher lassen. So wenig er Dich- des bloßen Dichtens, um der absoluten Literatur willen war, so we- er Forscher um der bloßen Erkenntnis willen, um der abstrakten eit willen. „Wissenschaft auf dem Papier und zum Papier“ hatte keinen Reiz. Dichtung und Wahrheit – beide waren ihm Mittel, um Lebenstrieb gestaltet auszuwirken, um sich im Sein zu behaupten. Ich die innere Fülle und die äußeren Massen über sich Herr ver- lassen. Dichtung und Wissenschaft sind Formen seines Selbstenthal- chs oder seiner Herrschaftsucht, seines „Willens zur Macht“, es sind geläuterte, durchgeistigte, entselftete Formen, in denen keine Spur des Egoismus, von Utilitarismus, mehr waltet; aber niemals sollte selbst vergessen, daß der Ausgangspunkt seiner Wissenschaft er absolute Geist sondern das bedingte Leben sei, nicht der Begriff das Bedürfnis, nicht das Denken sondern die Sinne.

seit Plato in höherem Ansehen stehenden Kategorien, des absoluten, zweck- und bedürfnislosen Vernunftbereichs erkannte er wohl als ie Ziele oder Folgen wissenschaftlicher Betätigung, und forderte endesten selbstlose Hingabe des Einzelnen an den Gegenstand. Aber osigkeit des forschen Individuums, die erste Forderung jeder schaft, darf man nicht verwechseln mit Selbstlosigkeit des Lebens Einzelnen zum Forschen treibt. Das Bewußtsein des Einzelnen muß Zwecken sein, aber das Forschen, der selbstlose Forscherdrang des en, ist selber nur Organ eines Lebenswillens welcher durch ihn wirkt. in der abstrakten Intellektualität, in der scheinbar freischwebenden nplation, in dem Ideenreich Platos, im amor intellectualis Dei Spino-

zas, in der reinen Vernunft Kants, so gelöst von allem bewußten Zweck solche Lehren sind, ist ein Wille, ja eine Herrschaftsucht wirksam — wenn auch unbewußt den empirischen Personen der Verkünder. Dies als ein moralisches Urphänomen begriffen zu haben ist eine Leistung Nietzsches, es als eine biologische Tatsache verkündet zu haben, eine Leistung des Pragmatismus, es erkenntnistheoretisch, psychologisch und metaphysisch ausgebeutet zu haben, eine Leistung Henri Bergsons.

Ohne eigentlich philosophische Ansprüche ist Goethe deren Vorläufer, indem er einfach biographisch seinen Weg zur Wissenschaft darlegte und den individuellen Triebkräften nachging die bei ihm allgemein zu Grundsätzen wurden. „Was man nicht nützt ist eine schwere Last“ „Wir sind aufs Leben und nicht auf die Betrachtung angewiesen“ „Was fruchtbar ist allein ist wahr“ „Ich halte für wahr was mich fördert“ das heißt nicht, das was mir Vorteil bringt oder was ich brauchen kann, sondern das wo durch mein Leben die ihm innewohnenden Möglichkeiten reiner, deutlicher, gestalteter verwirklicht. „Wahrheit“ ist für ihn also nicht ein absolutes Erkenntnisprinzip, ein Kriterium an dem er das Leben mißt, sondern umgekehrt: er mißt die Wahrheit am Leben — er ist nicht, wie neuerdings absurdlerweise behauptet worden ist, ein Schüler Kants, sondern der äußerste Gegensatz der in Deutschland gegen Kantische Denk- und Fühlweise überhaupt zu finden ist. Und so war er sich von vornherein klar daß alle seine Erkenntnis nur eine Auswirkung seines Lebens sein werde, wie seine Dichtung auch, und als Heilmittel oder Machtmittel hat er in den Krisen seines Lebens immer wieder die Erkenntnis der Gottnatur begriffen und erungen.

In Weimar hat er ihre wohltätige Wirkung erfahren, in Italien, wo die objektive Welt mit gesteigerter Wucht auf ihn eindrang, mußte er immer tiefer sich der Mittel zu ihrer Beherrschung und Ordnung bemächtigen. Es spricht für die objektive Helligkeit seiner Erkenntnis, daß er niemals die vitalen Ursprünge und Grenzen seiner Wissenschaft, die biotische Bedingtheit seines Denkens verkannt hat, daß er niemals dem absoluten Geist verfallen ist, wie die Naturphilosophen und apriorischen Konstrukteure, daß er vor allem immer (das ist besonders der Sinn und das Verdienst seines Streits mit Newton über die Farben) den Menschen und des Menschen Organe als sinnliche Urphänome gegenwärtig hatte. Es spricht anderseits für die Sicherheit seines Instinkts daß er, der Anlage nach einer der dunkel drangvollsten, gefühlüberschwenglichsten, widerrationalsten Menschen, sich zur Heilung in die intellektuelle Klarheit begab, sich zur vollkommensten Denkordnung erzog und es fertig brachte, die ganze dunkle angeborene

seiner Lebensfülle in helle Begriffe, Einsichten, Reflexionen, Maximen, Sagen heraufzuheben.

„Goethe uns heut der weiseste Mensch erscheint ist nicht so selbstverständlich — wäre er vor der italienischen Reise gestorben, so würde er nicht als ein Genie, nicht als ein Weiser dastehn, nicht als ein Mensch der Begriffe mit gleicher Meisterschaft beherrscht wie die Anschauungen gefühle. In jedem Genie steckt auch das Begriffsvermögen, aber nicht selten ist es das Heilmittel, wie für Goethe . . nicht jeder bildet es aus dem Druck vitaler Bedürfnisse wie Goethe, erst in Weimar, dann, als er bedrückt von der Fülle der Welt, in Italien. Aber nur als Heil.“ behandelte Goethe seine Erkenntnis — nicht alles was er erkannt sprach er aus, seine tiefste Weisheit verschwieg er oder stellte sie nur zwischen und Gebild in die Welt. Auch darin unterscheidet er sich von absoluten Denkern, welche ein System haben und um des Systems denken und lehren. Wie er an eine absolute Erkenntnis nicht glaubte, weil er sich der vitalen Bedingtheit aller Erkennens bewußt war, so hat er auch geradezu die erkannte Wahrheit um jeden Preis auszusprechen. Auch das gehörte zu dem Maß und der Bescheidung deren Anfänge Weimarer Zeit fallen. Man kann die zum Verständnis Goethes wie Weisheit gleich wichtigen Worte nicht oft genug wiederholen: „Der Mensch ist nicht geboren die Probleme der Welt zu lösen, sondern zu suchen was Problem angeht und sich sodann in den Grenzen des Begreiflichen zu halten. Die Handlungen des Universums zu messen, reichen seine Fähigkeiten nicht hin und in das Weltall Vernunft bringen zu wollen ist bei seinem Standpunkt ein sehr vergebliches Bestreben . . Auch sollen wir unsere Maximen nur aussprechen, insofern sie der Welt zugute kommen, und sollen wir bei uns behalten, aber sie mögen und werden auf das was kommt wie der milde Schein einer verborgenen Sonne ihren Glanz breiten.“ Die Theorien werden niemals Selbstzweck, und so klar begrifflich durchdringt alle seine wissenschaftlichen Schriften sind: niemals verlieren sie, selbst die unsterblichsten großen Philosophen, den Boden unter den Füßen aus dem sie gewachsen sind. Seine Sätze sind nie „abstrakt“, d. h. abgelenkt von ihrem Sprecher, nie absolut d. h. losgelöst von ihrer Wirklichkeit in Goethes Dasein. Sie sind die natürlichen Ergebnisse eines ganzen Menschen mit all seinen unerschöpflichen Augenblicken und Beziehungen. „Gelegenheitsgedanken“ in demselben Sinne wie er seine Gedichte „Augenheitsgedichte“ genannt hat: die Geburten seiner fruchtbaren Augenblicke, gedanken-gewordene Augenblicke seines Lebens. Der Gegensatz wären Gedanken die notwendige Glieder eines von vornherein an-

gelegten Systems darstellten, etwa die Hegels. Hegel kommt im Verlauf seiner Enzyklopädie auch auf die Farben zu sprechen, weil sein System eine Lücke hätte, wenn er nicht auch über die Farben spräche. Dies Prinzip der Vollständigkeit ist Goethe fremd, wie denn überhaupt seine Universalität mit Vollständigkeit nichts zu tun hat. Wenn er über Farben, Steine, Knochen, Kräuter, Bilder usw. spricht, so geschieht es nie, um sie in irgendein Gedankensystem einzuordnen, welches von irgendeinem Punkt aus sein Geist sich vorgezeichnet hat, sondern weil er auf dem Wege seines Lebens mit diesen jeweiligen Erscheinungen in aktive oder passive Berührung gekommen ist, weil sie ihm „Erfahrungen“ geworden sind, Widerfahrungen, Begegnisse. Weil er nun, und zwar wesentlich durch seine Berufung nach Weimar und seine italienische Reise, nach und nach mit allen typischen Erscheinungen in Berührung kam, und als ein aufmerksamer, unermüdlicher und tiefdringender Mensch sie alle in ihrem ganzen Umkreis und all ihren Verknüpfungen zu erkennen strebte, so ist er, bei seinem langen und ausgebreiteten Leben, gelegentlicher Erforscher aller menschlichen Anlässe und dennoch ein Kenner des Alls geworden, nach seinem Grundsatz „Willst du ins Unendliche schreiten, geh nur im Endlichen nach allen Seiten“. Aber freilich wäre selbst dann seine Universalität nur fragmentarisch, ein Kosmos aus Stücken, wenn ihm nicht das All symbolisch in jeder seiner Erscheinungen gegenwärtig gewesen wäre: in sich selber fand er die vorwegnehmende Einheit, die verknüpfende Deutung der heterogensten Naturerscheinungen vom menschlichen Herzen bis zum Stein in den Grüften. Wie ihm jeder Augenblick ein Repräsentant der Ewigkeit war, nicht ein isolierter Zeitabschnitt, sondern der Träger aller Zeitfülle aus der er hervorgestiegen, von der er hervorgedrängt war, so ist ihm jedes einzelne Phänomen, jede Gestalt oder Kraft symbolisch für die gesamte Wirkung der Gottsnatur: unermüdlich war er diese Erkenntnis, oder vielmehr diesen Glauben -- denn es ist eine Idee, eine Anschauungsart, keine Erfahrung -- zu formulieren. „Ich bin ewig, denn ich bin“ „Es ist das Ewig Eine das sich vielfach offenbart“ „Das Ewige regt sich fort in allen“ usw.

Ja, die tausend Gegenstände seines Forschens waren ihm nur verschiedene Symbole für dieselbe belebende Einheit die ihm zugleich Allheit war, nur verschiedene Auswirkungen derselben Kraft, Attribute derselben Substanz oder wie man es formulieren mag. Da er nicht Systematiker, absoluter Denker, sondern sinnlicher Mensch, Künstler war, so vernichtigte er nicht, wie etwa Spinoza oder Hegel, die Erscheinungen zugunsten jener Idee oder Kraft oder Substanz, sondern eingedenk seiner und ihrer vitalen Bedingtheit ehrte er gerade in ihnen das Ewige, Göttliche, die Idee -- nur

vermöge der Erscheinungen, mit tiefer Ehrfurcht vor dem individuellen Augenblick, vor dem Leib, der Gestalt, dem Phänomen selbst. Niemals er das Ding an sich hinter den Dingen, sondern er wußte bestimmt er es in den Dingen selber besitze, daß er im Augenblick die Seele in dem individuellen Vergänglichen die Gottnatur erfahre. „Am Abglanz haben wir das Leben.“ So überbrückte er den theoretischen Gegensatz zwischen Erfahrung und Idee, den er begrifflich sehr wohl kannte, durch seine Vorstellungsart und durch sein wissenschaftliches Verfahren (vgl. Der Versuch als Vermittler zwischen Objekt und Subjekt, was sich mit der Kantischen Terminologie auseinander setzt). Das ist keine Verwertung, Herabsetzung des farbigen Abglanzes sondern seine Verneigung. Bedingtheit war für ihn nicht eine Aufhebung, Trübung, Entzerrung des Absoluten, das für ihn das Leben war, sondern selbst eine Verneigung des Lebens, teilhaft also der ganzen Ehrfurcht die er dem Leben entgegenbrachte. Daher suchte er nicht auszuscheiden und als Fälschung oder fälschend den Bereich der Erkenntnis zu verbannen (wie es platonische und christliche Philosophie bis in die Philosophie der Hegel und Schopenhauer hinein in den Sinnen angehörte, darum war „Erscheinung“ für ihn kein passender Begriff, darum wagte er von „Urphänomen“ zu sprechen, mit diesem Begriff das Absolute in die Erscheinung, in das Phänomen selbst hineinverlegend. „Den Sinnen lerne du vertrauen“. Darum war der Erfahrung die göttlichen Ehren die Schiller nur der Idee vorzuhängen und wollte bei jenem berühmten Gespräch den Unterschied ganz aufklären. Da ihm diese Ehrfurcht vor der Erscheinung, — und dennoch den Sinnen erlaubte, ohne sie erfassen, den Sinnen — angeboren war, da er in der Erscheinung ein Sinnbild, einen Repräsentanten der ganzen Natur verstand, so schloß er sich einer Systematik entzweit, und sich das Gelegenheit erlaubten, ohne Zerstückelung oder Isolierung fürchten zu müssen. Und freilich gewannen so für ihn auch die Erscheinungen eine ganz andere Würde, Beladenheit und Fülle als für den bloßen Empiriker, dem diese darderte Einzelheiten sind, und für den Systematiker, dem sie Teile eines Ganzen sind in das er sie nur einzufügen braucht, wie ein Kind die Kleider zu seinem Bilde.

Es handelte sich für Goethe bei jeder Erforschung eines natürlichen oder geschichtlichen Phänomens um eine Angelegenheit seines eigenen Da-seins, die ihn verpflichtete und die Folgen hatte — nicht darum bloß sie zu erkennen, sondern sie zu besitzen als einen fruchtbaren Fortwirkenden Geist eines Innern. Niemals konnte er sich mit der apriorischen Konstruktion aus den für richtig gehaltenen Begriffen, mit einer Dialektik des

Werdeprozesses zufrieden geben wie Hegel, oder damit daß sich eine fruchtbare Symbolik aus seiner Auffassung entwickeln ließ wie Schelling — um die zwei bedeutendsten naturphilosophischen Verfahrungsarten zu nennen die neben der seinen damals über die Empirie hinausstrebten. Unruhe seines eignen Herzens trieb ihn zur Erforschung der Erscheinungen, in denen er die auch für ihn gültigen Gesetze der Bildung ahnte, und Unruhe des Herzens wird nicht gestillt durch die Befriedigung des Kopfes darüber daß die Erklärung stimme. Auch der Naturforscher Goethe ist noch immer Faust, der das All geistig durchdringen muß, um sich zum All zu erweitern, weil er allein im Makrokosmus seinen Mikrokosmus lösen d. h. erlösen kann . . nur die Methode des alten Faust ist, in Italien, anders geworden, als die des jungen — er stürmt nicht mehr mit der Fülle des Gefühls gegen das All an, sondern dringt mit disziplinierten Sinnen und Gedanken, weder Begriff noch Versuch verschmähend, stetig und emsig in das geheimnisvolle Gefüge ein. Ausbildung der Sinne und der Begriffe war die Vorbereitung dazu, und um die hat er sich bewußt in Weimar zu bemühen angefangen: und wie alles in seinem Leben zugleich Frucht und Same ist, so sind seine Bemühungen um dies Ziel zugleich Leistungen, seine Mittel zugleich Erfolge . . und der Zustand aus dem er herausstrebt erscheint für uns selbst schon als eine Vollendungsstufe.

Das was ihn nach Italien trieb war zugleich schon die Bürgschaft daß Italien ihn zu dem machen werde was er werden wollte: ein Mensch mit vollkommener Gesetzlichkeit aller Organe, fähig und würdig alles Erforschliche zu erforschen und das Unerforschliche ruhig zu verehren. Dies hat er selbst als das höchste Glück des denkenden Menschen bezeichnet in seiner Reife, im Vollbesitz oder vielmehr in der Ausübung dieses Glücks — denn Glück war für ihn nicht Besitz, sondern Übung.

In der Weimarer Zeit, vor der italienischen Reise, wäre ihm das Erforschen und Verehren nicht als letztes Glück, nur als ein Mittel zum Glück vorgekommen. Was ihn nach Italien trieb war nicht ursprünglich der Wunsch zu erforschen, sondern durch Sehen (und zwar Sehen nach seiner eindringenden Weise) sich die allzueng beklemmende Welt zu erweitern. Wie sein Sturm-und-drang-leiden zwei Gesichter hatte, nämlich das Übermaß innerer Fülle und den Mangel äußerer Weite und Klarheit, so mußte auch seine Heilung zwei Aufgaben erfüllen: Beruhigung seines Herzens und Erhellung der Welt . . „alle seine Sinne sich erhellen und beruhigen sein brausend Blut“.

Vergebens suchte er im Hof- und Geschäftsleben erst diese Erlösung — dies lenkte ihn wohl ab und erweiterte seinen Gesichtskreis, aber es be-

ein brausend Blut nicht, verstrickte ihn nur in neue Wirrsale. Die Charlotte von Stein gab ihm zwar eine tiefe innere Seligkeit wie ihre Neigung — wir werden noch sehen was diese Liebe in Goethes Haushalt bedeutete, und warum — aber sie ließ seine andere Lust, die nach weiter Welt, unbefriedigt. Was das Weimarer Weltbild die Liebe zu Charlotte nur einseitig leisten konnten versprach er der Erkenntnis der Natur gleichzeitig und nach beiden Seiten hin, die Naturforschung entspringt dem Glauben an die Natur als anbetierte und zwar göttlich beseelte Gegenbild des Menschen, wie es in beiden Worten Makrokosmus und Mikrokosmus ausgedrückt ist. Als ihm glückte, mit seinen menschlichen Organen die Natur zu begreifen, so besaß er zugleich den Raum in dem seine drückende Fülle sich erleichtert, klar und tätig ausbreiten konnte und eine gesunde Gestalt und Betätigung seines überfüllten Ich selber.

Er versteht nun von da aus mit welcher Dankbarkeit er die Philosophozas als seine Heilslehre begrüßte: denn hier war ja in Begriffen direkt und mathematisch faßlich gemacht was seine Ahnung vorweg in einer dichterischen Phantasie sah und sein Weltgefühl forderte; daß selbst göttlicher Natur sei, daß jener Dualismus zwischen Gott und dem, den er als Dichter nicht anerkennen konnte und der ihm als jüdisch veranlagten Menschen bei seiner Anbetung des Irdischen war, nicht existiere, und vor allem daß Ich und Welt, an deren Spannung und Zwiespalt er krankte, nur zwei Attribute derselben Substanz — denn was ist Ich und Welt anders als Denken und Ausdehnung — diese Lehre von der Einheit der Substanz und den Satz *ordo et connexio idem est ac ordo et connexio idearum* nahm Goethe (einerlei Spinoza selbst damit meinte) als begriffliche Formulierungen und Erklärungen für das dumpte Gefühl und die gläubige Ahnung seiner Jugend, die Dankbarkeit gegen diesen Evangelisten erklärt sich daraus daß er mit solchen Sätzen eine Gewähr der Erlösung gab; denn wenn Ich und All sich entsprechen, so müßten die Widersprüche des All ihre Klärung oder Lösung finden, die Leidenschaften des besondern Einzelnen in dem großen Ganzen sich aufheben — die Erlösung des Menschen durch die Welt möglich sein. Wenn Faust sich zum All erhebt, so ist das ein Wille zur Läuterung, wie sie ein spinozistisch erwartet werden darf. Denn nur wer das All göttlich beseelt und den Menschen unterworfen glaubt wie den Menschen, nur wer im Menschen Mikrokosmus sieht, kann für seine menschlichen Leiden Erlösung seiner All-werdung erwarten. Keinem echten Christen könnte

der Gedanke kommen, durch Eindringen in die Welt selig zu werden. Dies war aber recht eigentlich Goethes Glaube . . er hat ihn von Spinoza nicht übernommen, nur hat ihm Spinoza diesen Glauben in einer Zeit begrifflicher Dumpfheit beglückend klar formuliert.

In den Wirbeln der wilden Leidenschaft schien ihm die erhabene Leidenschaftlosigkeit der Gottnatur allein schon Ruhepunkt: darum besiegte ihn der andre Spinoza-satz: wer Gott recht liebt, darf nicht erwarten daß dieser ihn wieder liebt, und darum schien ihm der Amor intellectualis Dei oder das liebend reine Anschau'n Gottes, wie er in der Natur sinnlich offenbart ist, als erstrebenswerte Glückseligkeit.

Was ihn jedoch von Spinoza schied war eben seine dichterische Sinnlichkeit, welche die göttliche Beselung nicht nur, wie der mathematische Spinoza, in den Gesetzen des Alls verehrte, sondern in seinen Gestaltungen und Kräften: sein Pantheismus war im Gegensatz zu dem Spinozas nicht mechanistischer sondern vitalistischer Natur, Gott-natur war ihm nicht berechenbares Gesetz, sondern sichtbares, fühlbares und formhaftes Gestalten. Indem er den Satz Spinozas über *ordo et connexio* anerkannte, schob er dem formalen Ausdruck *ordo et connexio* einen andren Inhalt unter, nämlich seinen nicht mathematischen, sondern dichterischen Begriff von Ordnung und Verknüpfung. Aber diese Lehre Spinozas, eben nicht ein einmalig übernommener Satz, keine isolierte Maxime, sondern der Ausdruck einer ganzen Anlage, die Formel einer Seelennot, mußte, in seinem gesamten Wesen mehr noch unbewußt als bewußt wirksam, für ihn ein steter Antrieb werden, ein heimlicher Imperativ, sich mit der objektiven Welt, sei sie nun Natur oder Kunst, soweit sie sich gesetzlich manifestiert hatte, in ein tieferes Verhältnis zu setzen. Sein Spinozismus und sein Objektivismus haben einen gemeinsamen Ursprung: beide sind Heilmittel gegen seine titanische Subjektivität, gegen Ich-kult und Gefühlsüberschuß, oder wie man die Fieber der Werther-zeit alle nennen mag. Immer heilt Goethe sich durch den Gegensatz seines eignen Wesens, oder vielmehr durch Heraufbildung derjenigen Keime seines Wesens deren Verkümmern oder Unterdrückung sein Gleichgewicht bedroht.

Wir werden später sehen wie er sein Dichterisches inmitten seiner Wissenschaft, ja als Wissenschaft, als „gegenständliches Denken“ wahrt und nutzt: jetzt mag uns ein Beispiel zeigen wie mitten in seinem dichterischen Gefühl und Glauben sich sein Forschertum erhebt. Sein bedeutendstes Glaubensbekenntnis aus der Zeit vor der italienischen Reise hat Goethe ausgesprochen in dem aphoristischen Hymnus „die Natur“ um 1780. Kaum ein Denkmal seiner ersten Weimarer Jahre ist wichtiger für den welcher die

Lage begreifen will woraus seine gesamte Naturforschung hervor-
gleich dichterischer Lobgesang und philosophisches Bekenntnis,
dieser Hymnus nach innen auf den Sturm und Drang dem er ent-
stand und nach außen auf die Erlösung die erhofft wird — auf das Ich,
Geschöpf und Schöpfer ist, und auf das All, welches Gegenstand
stand ist. Gesehen von dem Goethe des Faust, des Werther und
d. von dem Sturm-und-drang-dichter aus ist es eine gedankliche
Entzerrung seines Weltgefühls, gesehen von dem Verfasser der Morpho-
logie und Farbenlehre aus ist es eine dichterische Verherrlichung seines
Weltbereichs.

Um ein Bedürfnis nach Analogieen, so kann man diesen Hymnus
an die Denkmale der altgriechischen Naturphilosophen, denen
Goethe als Forscher verwandt ist, nicht in seiner Lehre, aber in seiner Hal-
bphilosophie in seinen Mitteln. Denn wie sie versuchte auch er das innen und
außen fühlte All durch Anschauung zu fassen und zu distanzieren, das
große durch Ur-einheiten zu gliedern, die Erfahrung durch die Idee
die Idee zu deuten. Freilich konnte er sich eines ausgebildeten Be-
wusstseins bedienen, wo sie sich noch mit einer ahnungsvollen Symbo-
lischen mußten. In seinem Natur-hymnus hat Goethe selbst gleichsam
seinen Glauben entwickelt wie er zum Forschen und Wissen kommen
will und indem er dichterisch das Wesen und die Eigenschaften der
Natur aussprach, zugleich damit ihre Wirkung auf ihn und ihre For-
schung ihn, an das glaubende Individuum, ausgesprochen. Auch hier,
wie hier begegnen wir jener zentralen Goethischen Eigentümlichkeit:
Objekte so zu fragen, daß in seinen Fragen selbst schon die Ant-
wort gebildet war: sein Ich selbst als Natur zu behandeln, aus dem Se-
inselfeld schon das Gesehene zu begreifen und umgekehrt.

Hymnus enthält nicht die Gedanken die seiner Naturwissenschaft
entstammen, aber er enthält die Gesinnung die ihn zur Naturwissen-
schaft und zwar gehörten, so wie sie ausgesprochen sind, diese
Gesinnungen durchaus zur Natur-mystik: es handelt sich hier um ein Unter-
bewußtes All, selbst mit Preisgabe des Ich: „Ich sprach nicht von ihr,
Ihr ist und was falsch ist, alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre
Schuld, alles ist ihr Verdienst.“ Das ist typische Selbstflucht des Mystikers,
mit gehört auch dieser Hymnus noch zur Sturm-und-drang-periode,
von Goethe selbst später unter die Krankheitssymptome getechnet,
erst Italien ihn befreien sollte: „Ich möchte die Stute damaliger
einen Komparativ nennen, der seine Richtung gegen einen noch
eichten Superlativ zu äußern gedrängt ist. Man sieht die Neigung

zu einer Art von Pantheismus, indem den Welterscheinungen ein forschliches unbedingtes, humoristisches sich selbst widersprechendes V zum Grunde gedacht ist, und mag als Spiel, dem es bitterer Ernst ist, gelten.“ Aus dem Erleben zum Anschauen, aus dem Anschauen zu trachten, aus dem Betrachten zum Sinnen und aus dem Sinnen zum knüpfen zu gelangen — diese Reihe bezeichnet Goethe selbst als den des forschenden Menschen — bedurfte es einer neuen Bildungsepochen wir sehen in dem Pantheismus, wie er in dem Hymnus niedergelegt ist Motiv zu Goethes späterer Wissenschaft, wie man im Hunger das L zum Essen sieht. Aber der Hunger erklärt wohl das Essen, aber noch die Nahrung, und indem wir Goethes Weimarerische Nahrungsmittel Stillung seines titanischen Hungers betrachten, verstehen wir besser ihn schließlich nach Italien treiben mußte, und warum erst Italien sättigte.

CHARLOTTE VON STEIN

WIIR haben in Goethes Verhältnis zu Karl August, in seiner Erzrolle und in dem Pflichtenkreis des Weimarerischen Hof- und Stammes halb freiwillige, halb erzwungene Mittel zur Sozialisierung, zur titanisierung gesehen. Damit zusammen, in Wechselwirkung, gehen Anfänge des Objektivierungsprozesses durch welchen Goethe aus Naturdurchfühler zum Naturerforscher wurde. Beide Schicksalskreise Gesellschaft wie die Natur, hat Goethe mit einiger Bewußtheit als mittel aufgesucht, um aus jener doppelten Not herauszukommen Drang des überfüllten Innern und dem Mangel an angemessenem Leidraum. Diese doppelte Not ist eigentlich nur eine, und nur je nach man sie von außen oder von innen betrachtet stellt sie sich unter zwei Aspekten dar.

Ein drittes Heilmittel hat er nicht gesucht, sondern gefunden: die zu Charlotte von Stein. Diese Liebe ist unter den seelischen Vorstufen Übergängen zum italienischen Erlebnis am wirksamsten, weil sie mehr die andren vom Herzen ausging, weil sie Goethe von innen nach außen umbildete, während das Weltwesen und die Naturbetrachtung mehr eine Bildung von außen nach innen waren. Indes Goethe sich die Klarheit und Ordnung beinah gewaltsam (wie er bei seinem Übermaß davon nicht anders konnte) erringen wollte, durch die Übung und Läuterung seiner Sinne und Fähigkeiten im Kampf mit selbstgesuchten oder von ihm gestellten Aufgaben, ergriff sein ganzes Inneres eine Leidenschaft welche ihn dem ersehnten Maß und der erstrebten Reinheit näher brachte a-

ußten Bildungsversuche, und sein titanisches Übel gleichsam homöopathisch heilte.

Wir begegnen hier wieder dem typischen Schicksal Goethes: daß seine inneren Krisen gleichzeitig durch Bildungserlebnisse und durch Urerlebnisse bereitet und bewirkt werden, daß seinem inneren Bedürfnis immer der rechte Zufall entgegenkommt, daß sein Daimon mit seiner Tyche in Wechselwirkung waltet. So ist ihm, als er in Straßburg den Durchbruch aus der rationalistischen Rokoko zum schöpferisch freien Naturkult vollzogen hat, gleichzeitig durch Herder eine neue Bildungswelt und durch Friederike eine neue Liebe aufgegangen, welche ihn aus dem gesellschaftlich engen Kreis der Freunde und Verwandten zur Natur und freien Atmosphäre führten. So hat ihm, als die Konservatorenkrise ihn bedrängte, gleichzeitig eine äußere Erfahrung, wie der Brand von St. Mord Jerusalems und die eigene Leidenschaft zur Entladung geholfen. So ist ihm Charlotte von Stein zum inneren Schicksal geworden, als ein äußeres Schicksal von ihm Ordnung und Maß verlangte, als seine innere Lage ihm die titanische Unruhe und Spannung unerträglich machte. Shakespeare, Herder und Friederike, so gehören für ihn Weimar, Florentia und Charlotte von Stein zusammen: es sind nur verschiedene Stufen einer Wandlung.

Um einen Historiker, der ein Werden faßlich machen will, muß es erlaubt sein, zwischen Vorher und Nachher, ein Inneres und Äußeres zu unterscheiden, wo es sich nicht um Erleben und Geschehen selber nur eine komplexe Einheit vorliegt: es scheinen uns auch alle einzelnen Lebensstufen Goethes von seinem Inneren Leben aus, wie es vor uns ausgebreitet ist, als Ursachen und Folgen, als Vorbereitungen und Inhalte, der geistigen, zumal sprachlich dichterischen Niederschläge, in denen Goethes Leben für uns verewigt ist, um in unserm Willen wir uns um Goethes Leben kümmern. Goethe selbst aber hat nie gelebt, um zu dichten, sondern er hat gedichtet, weil er gelebt hat. Der Literaturhistoriker hat daher die dreifache Aufgabe, 1.) jeden Lebensmoment Goethes selbstständig zu betrachten, wie er von Goethe erlebt wurde, ohne Rücksicht auf das Ganze seiner Existenz, welche wir übersehen, aber nicht er 2.) diesen Moment als eine Stufe von Goethes gesamter Existenz anzuschauen 3.) ihn als Ursache, Stoff oder Gehalt seines Schaffens zu erforschen. So ist uns auch seine Liebe zu Charlotte von Stein als selbstständige Leidenschaft, ein Bildungsmoment und ein dichterischer Alt seiner voritalienischen Jahre. Was hat er an dieser Frau geliebt? Wie hat diese Liebe in ihm verwandelt? Wie hat sich diese Liebe und ihre Wandlung in seinem Werk geäußert?

Charlotte von Stein reifte den Leidenschaftlichen durch die Leidenschaft

selbst für sein italienisches Leben — sie vertiefe seine Weimarischen Bildungserlebnisse durch ein Urerlebnis, und erreichte durch eine neue Verinnigung mehr als das übrige Weimar durch Ablenkung, Beschäftigung und Vergegenwärtigung. Wenn nicht Charlotte von Stein selbst, so ist jedenfalls seine Liebe zu ihr seine wichtigste Erzieherin für Italien. Denn dies ist angesichts neuerer subalterner Angriffe gegen Charlotte von Stein vorzuschricken: es geht uns wenig an wie Charlotte von Stein „wirklich“ gewesen ist, sondern was Goethe in ihr gesucht, gefunden und gesehen hat. Ob er das Recht gehabt hat sie zu lieben, das mögen jene platten Gesellen unter sich ausmachen und ihm auf Grund von Auskunfts-methoden und Lakaien-psychologie dies Recht absprechen. Charlotte von Stein lebt weiter und lebt nur durch das was sie für Goethe gewesen und als was Goethe sie verewigt hat — ihr Leben ist eingegangen in das seine und aufgehoben in dem seinen.

Wir haben kein authentischeres Mittel die Wirklichkeit Charlottes festzustellen als das Bild das sie in Goethes Seele hervorgebracht und das er uns aufbewahrt hat, durch unmittelbares Bekenntnis oder durch dichterische Verklärung. Goethe hat von dieser Frau mehr gesehn und gewußt als alle Nachgeborenen aus etwaigen Nachlaßsetzen oder aus Berichten von Zeitgenossen herauslesen können . . und wer grämliche oder bittere Momente, wie sie in solchen Nachlaßsetzen oder Anekdoten festgehalten sind, isoliert und dann verallgemeinert — eine Versuchung der wohl moderne Literarhistoriker auch ohne den Lakaien-instinkt erliegen können aus einem falschen Glauben an die Authentizität des Zufälligen — der verführt wie einer der etwa eine fratzenhafte Momentphotographie Bismarcks als vertrauenswürdigen Ausdruck von Bismarcks Wesen den Bildern Lenbachs vorzieht. Nur das symbolisch Fruchtbare, nicht das zufällig Passierte hat Wirklichkeit, und wenn bei einem romantischen Gemüt allenfalls die Idealisierung ausgehen kann von einer zufälligen Erscheinung, wenn die erotische Einbildungskraft überhaupt auf der Mohrin Stirn Helenens Reiz sehen kann: gerade Goethes Art war es nicht, seine Ideale, d. h. die Gestalten seiner geistigen Ansprüche, aus der Luft zu ballen oder an einen beliebigen Gegenstand anzuschichten. „Der Geist des Wirklichen ist das einzige Ideelle“ das war sein Satz, und er hat keine Schönheitersonnen deren konkretes und wirkliches Gegenbild ihm nicht hier auf Erden begegnet war. Es gibt in seinem Dasein keine platte Zufälligkeit, und wenn ihm unter tausend Frauen gerade Charlotte von Stein das Glück der nächsten Nähe, die Besänftigerin, Frö Mäze wurde — wie man im Mittelalter das Ideal personifizierte welches sie ihm vertrat — so hat er ihr nicht aus Laune und Willkür

Huldigung durch ein Jahrzehnt hindurch erwiesen wie keiner andren sondern genötigt durch eine sinnlich-sittliche Kraft die in ihr verkörpert war, wie in keiner andren.

Er freilich: nicht in jedem Abschnitt seines Lebens hätte ihm gerade Frau das bedeuten können, und nicht in jedem Abschnitt seines Lebens hat sie ihm das bedeutet. Wäre dieselbe Charlotte ihm zur Zeit seiner Hertherkrise begegnet, sie wäre damals kein Schicksal für ihn geworden, wenn damals verlangte sein Dämon eine andre Tyche, sein Geist eine Verkörperung des Ideals., und wenn sie ihm nach der Rückkehr aus, nicht mehr dasselbe bedeutete, so geschah dies nicht, weil sie ihn nicht hätte, oder weil er sie jetzt in ihrem wahren Charakter und Un durchschaut hätte, oder weil sie sich verändert hätte, sondern weil sie in ihr beschlossene Wirklichkeit die ihn ehemals begeistert, die erfüllt hatte, für seine damalige Lebensstufe keine Notwendigkeit mehr. Sie hatte ihre Aufgabe erfüllt und konnte ihm, beim besten Willen, zur Dankbarkeit und zur Anerkennung ihres absoluten Werts, und lativen Verdiensts um ihn, nicht mehr die Mitte seines Daseins bestimmen wie in jenem Jahrzehnt der Huldigung.

Was das was sie wirklich war und was er in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts zur Umbildung seines Wesens bedurfte, ihre Wirklichkeit und seine Notwendigkeit, entsprachen einander und darum hat er die unschöne und sanfte Frau geliebt, in ihr den Inbegriff der Schönheit, Seelen- und Reinheit finden können und die Bürgschaft des Glücks, wie er sie in Lotte, in Friederike und Lili. Wenn Schönheit „une promesse d'heur“ ist, so ist die Liebe zur Schönheit Drang des Menschen nach dem Glück. Je tiefer der Instinkt eines Menschen, je dämonischer, je zufälliger das Schicksal eines Menschen ist, d.h. seine Kraft aus Raum und Zeit das auszuwählen was ihn fördert, das auszuscheiden was ihn behindert und mindert, desto sicherer wird ihm das als das Schöne erscheinen und auf seiner jeweiligen Lebensstufe das Fördernde ist. Ja der Unterschied zwischen einem glückhaften und einem unglückhaften Leben besteht zuerst in der Sicherheit und Richtigkeit seiner Auswahl, seiner Liebe – zu dem größeren oder geringeren Quantum an Leid oder Lust. Nimmt sie Goethe in der ganzen Natur) so in seinem Leben eine Polarität entgegengesetzter aber zusammenwirkender Bildungskräfte an, einer trennenden und einer zusammenziehenden, oder einer herrschsüchtigen und einer hingebenden, so entsprechen auf der fröhweimarischen Stufe seines Daseins seine gesellschaftlichen und naturwissenschaftlichen Bemühungen, seine Selbstbehauptung in der Welt und Eroberung der Welt dem Straß-

burger und Wetzlarer faustischen Titanendrang, und seine Liebe zu Charlotte von Stein ist die jetzige Stufe und Form desselben hingebenden Triebs der sich früher im Werther entlud.

Er hatte einst, als übersozialer Mensch, seine Selbstbehauptung und Welt eroberung durchzusetzen gemeint durch ein allumfassendes Schöpfertum, dessen dichterische Sinnbilder Faust, Mahomet, Prometheus sind, und damals entsprach es seinem Gesamtzustand, daß er das Schöne fand in einem Unerreichbaren oder Verbotenen, z. B. der Braut eines andren. Jetzt, da er sozialisiert und objektiviert werden sollte, kann auch die Geliebte für ihn nicht mehr der Gegenstand einer dumpf-süßen Begier sein, sondern ein deutliches und ihn verdeutlichendes Wesen, nicht eine passive Schönheit, um welche seine Flammen und Wellen gestaltlos schlügen, sondern eine aktive Seele, welche der seinen mit eignem Feuer und eigner Kühle antwortete. Charlotte von Stein ist die erste Geliebte Goethes die nicht nur durch ihr bloßes Vorhandensein, sondern durch ihr So-und-nichts-anders-sein, durch ihr Tun und Lassen, durch ihren besonderen Charakter auf Goethe gewirkt hat. Sie hat in seinem Dasein nicht nur als Krise oder Schicksal gewaltet, sondern als Erzieherin, und ist in der Tat bisher die einzige Frau die ihm zwar nicht geistig und welthistorisch, aber seelisch ebenbürtig war: sie gehört als Individuum, als Persönlichkeit zu den wenigen epochemachenden Erscheinungen in seinem Leben, neben Herder, Karl August und Schiller. Friederike, Lotte, Lili vorher und Minna Herzlieb, Marianne Willemer, Ulrike von Levetzow nachher sind Anlässe oder Episoden auf seinem Lebensgang gewesen, oft sehr entscheidende und für seine Produktion bedeutsame . . aber in keinem dieser Verhältnisse ist die Geliebte als Charakter selbst das formende Prinzip der Goethischen Leidenschaft, man kann beinah sagen das männliche Prinzip. Sie sind Anregungen, Entzünderinnen, Spiegelungen, Brennstoff für Goethes Liebe, die in ihm bereit war und gerade dieser jeweiligen Anlässe bedurfte, um sich zu verwirklichen. Diese anmutigen und schönen Mädchen oder Frauen hat er geliebt um ihres Weiblichen willen -- die Art wie sie in seine Produktion eingegangen sind beweist es. Er hat alle Stufen der Erotik von dem materiellen Genuss bis zur mystischen Ekstase, von den römischen Elegien bis zur »Seligen Sehnsucht« und der Marienbader Elegie durchlebt und durchdichtet wobei der Mann, als der eine Pol der Schöpfung, genießend, begehrend, strebend, zum zeitlich oder ewig Weiblichen hingezogen wird. Die Liebe zu Lida war davon nicht gradmäßig, sondern artmäßig verschieden (nicht etwa durch den dummen Gegensatz von „sinnlich“ und „geistig“ den es in keiner wirklichen Liebe gibt) sie war, mag ihr Ausgangspunkt immer die Anziehung

en Mann und Weib gewesen sein, in ihrer Bedeutung und ihrer Folge dem die Liebe zwischen Mensch und Mensch, deren letzter Sinn — der wesentliche Unterschied — nicht der Wille zum Genuss oder zum zeitigen Besitz ist, sondern der Wille zur gegenseitigen Formung. Goethes Leben ist die Liebe zu Charlotte von Stein das einzige Beispiel einerartigen Gegenseitigkeit, und Lida die einzige Diotima-artige Ge- seiner Geschichte.

Charlotte von Steins Bedeutung in Goethes Dasein ist nicht so die Intensität oder Dauer seiner Leidenschaft für sie — sondern dies daß seinem Leben das einzigemal die Liebe das formende Prinzip schlecht-

Liebe ist sonst für ihn das belebende, oder das erlösende Prinzip, das formende. Nur in der großen Krise, da er vom Weltgefühl zur Schau überging, vom Wertherum zum italienischen Klassizismus, hat Frau gefunden die ihm zwischen Gefühl und Schau eine Einheit her- und ihm in der Gefahr der ersten Weimarer Jahre, sich zwischen mehr allmächtigem Ich und noch nicht beherrschter Welt im Experi- en zu verzetteln, ein Zentrum gab durch die Liebe, und zwar durch gestaltgebende, nicht gestaltauf lösende Liebe. In seinen Wetzlarer Jahren hatte er sein Zentrum in dem titanischen Ich, welches durch die Liebe schüttert, nicht gestaltet zu werden brauchte, um sich gegen die Welt zu haupten. Nach der italienischen Reise war für Goethe die Schau der Selbst geformt und formgebend, und die Liebe seiner späteren Jahre setzte in der Ökonomie seines Lebens nur das Mittel ihn vor Erstarrung abzuhalten, ihn zu lockern, ja fast ihn zu vermenschlichen, wenn die Welt Menge und Gesetze in die er eindrang ihn zu ersticken drohte. Aber in jener Zeit, da er weder im Gefühl noch im Schauen, weder in den Menschen noch in den Dingen ganz sicher, ganz Herr seiner selbst, d.h. gestaltet wurde, setzte ihm Frau von Stein durch ihre Liebe beides, da sie zugleich Leidenschaft erregte und Maß gab, als eine zugleich feurige und besonnene, und strenge Natur, von beweglichem und schmiegsamem Temperament zugleich festem, klarem, und reisem Charakter . . . anmutig genug Goethes Phantasie und Sinne zu beschäftigen und umsichtig weise gegen seinen Geist zu bannen.

Von da aus versteht man die besondere Art seiner Huldigungen, wenn man in ihr eine Erzieherin, eine Formbringerin sieht, gilt jener Freundschaft mit Shakespeare

Einer Einzigsten angehören,
Einen Einzigsten verehren,
Wie vereint es Herz und Sinn!

Lida! Glück der nächsten Nähe,
 William! Stern der schönsten Höhe,
 Euch verdank ich was ich bin.

Das ist keine leere Vergötterung, sondern drückt die Stellung Lida seiner damaligen Welt aus. Er bezeichnete mit Shakespeare den weite Umfang, mit Lida die innigste Mitte seiner geistigen Welt . . . mit Shakespeare seine Fülle, mit Lida sein Ideal, ja seine geistige Form. Er hat alter Mann eine Eigentümlichkeit seines Geistes darin geschen, daß er Ideale, die Idee nur unter weiblicher Form konzipieren könne: diese geistige Präformation ist durch Charlotte von Stein wenn nicht bedingt so doch befestigt worden. Seine weiblichen Verkörperungen des „Idealen“ wie Iphigenie und die Prinzessin im Tasso sind Abgüsse der Form die Lida seit Innern durch ihr Sein und ihr Lieben eingeprägt. Er hat sich gleichsam ihr verschen und seine weiblichen Gestalten aus der fröhweimarischen zeigen, wenn auch erst in italienischer Sonne gereift und ausgetragen, Züge seiner maßgebenden Geliebten. Sie war ihm und bewahrte ihm also in der Hetze des Weimarischen Treibens was er vor allem suchte und durfte: Gestalt. Er hat diese Festigkeit und einzige Sicherheit selbst in nem jener Gedichte gepriesen, wie er sie als Dankgebete von Station zu Station auf dem Hinundher seiner Hof- und Amtstreisen an die Geliebte schickte:

Den Einzigen, Lida, welchen du lieben kannst.
 Forderst du ganz für dich, und mit Recht.
 Auch ist er einzig dein. Denn seit ich von dir bin,
 Scheint mir des schnellsten Lebens lärmende Bewegung
 Nur ein leichter Flor, durch den ich deine Gestalt
 Immerfort wie in Wolken erblicke:
 Sie leuchtet mir freundlich und treu,
 Wie durch des Nordlichts bewegliche Strahlen
 Ewige Sterne schimmern.

Auf die Frage was Goethe in Charlotte gesucht hat, was für ihn Schöne, das Notwendige, das Erlösende in ihr war, gibt dies Gedicht jener Rückblick deutliche Antwort. Goethe war keine bloß auf Tätigkeit und Erkenntnis gestellte Natur und bedurfte auf jeder Stufe seines Daseins einer menschlichen Gegenwart für seine Liebe: und er hätte in dieser der Selbstverdeutlichung keine Geliebte ertragen können die nicht in ein bewußtes Maß nach außen, Klarheit, Reinheit, Harmonie besaß bewirkte, sie mußte zugleich auf der Höhe geistiger und seelischer Entwicklung stehen, mit dem Gefühl einer Verantwortlichkeit in der Liebe.

erscheidet Charlotte von Goethes früheren Huldinnen. Diese hatten, Ericke, die Harmonie vor dem Konflikt, gleichsam im Naturzustand im Kulturzustand, oder sie waren wie Lotte und Lili, durch gesellschaftliche Stellung gebunden und hätten deshalb durch eine Gemeinschaft entweder ihre innere Sicherheit verlieren oder zerstören müssen. Frau von Stein gehörte zur Gesellschaft, aber dadurch nicht gefangen, sie war nicht in dem Sinn Gesellschaftsgefangin etwa Lili. Wenn irgendwo, so war an dem Hof Karl Augusts und sogar Amalie eine lebendig bewegte Menschlichkeit und seelische Innerhalb des geselligen Gefüges möglich. Charlotte stand auf demselben Goethe damals sich anzupassen suchte. Mit vollkommener Freiheit Grenzen, Stufen und selbst Konventionen anzuerkennen, waren sich nicht gefangen lassen, im Gesellig-sittlichen nicht mehr zu halten; das ist ja ein Ziel seiner Selbsterziehung. Charlotte hat ihn dadurch, ja schon die Art solch eines Verhältnisses zu der Frau eines Mannes symbolisch für die innere Haltung dieser Liebe; es führte gar zu einem Konflikt (wozu es in seinen Titanenjahren hätte führen können).

Die gesellschaftliche Bindung war ja für Goethe jetzt eine reine Konvention und Konventions-sachen gehörten für ihn nicht mehr zu den Gegenständen der Opposition. Er vermischte die gesellschaftliche und seelische Sphäre nicht mehr miteinander, und innerhalb der seelischen Sphäre gehörte ihm Frau von Stein völlig, ohne die Rechte ihres Gatten zu verlieren.

Ansätze zu Konflikten in dieser Richtung waren freilich in Goethes Werk gegeben, das im tiefsten Grunde antisozial war, wie das jeder Dichter, d. h. überhaupt jedes Menschen der im Wesen der Dinge steht und nicht in Begriffen welche die andren davon haben. Er hat diese Konflikte zu solchen Konflikten im Tasso zu einer Tragödie ausgefaltet: Konflikt zwischen dem künstlerischen und dem geselligen Menschen. Goethes eigenes Leben damals, bei dem Übergang vom Titanismus zur gesellschaftlichen Bindung, nicht heftiger gestört worden ist durch einen Tasso-Konflikt, das hat er wesentlich der Liebe zu Frau von Stein zu verdanken, was für Goethes titanische Natur ursprünglich ein Zwang war, wurde ihm durch die Liebe zu dieser innerlich freien und naiven, aber gebändigten und gesellschaftlich schmiegamen Frau ein solches Opfer.

Es war die Gesellschaft kein Gefängnis, sondern eine Atmosphäre. In Gegenwart lernte er, mehr noch als in den Unbändigkeiten des Lebens, diese Atmosphäre mit der Freiheit verträglich finden. Er hat diese

Erfahrungen niedergelegt in den Sentenzen des Tasso, die wir als Dank und Quittung an Charlotte ansehen:

Willst du genau erfahren was sich ziemt,
So frage nur bei edlen Frauen an

Und deutlicher noch, zugleich den Gegensatz bezeichnend den die Beziehung zu Charlotte, die Erziehung durch Charlotte aufzuheben hatte:

Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte.

Sitte in jenem tiefern Sinn: als freiwillige Selbstüberwindung berechtigter, natürlicher Egoismen zugunsten der menschlichen Gemeinschaft und des Gleichgewichts, Sitte als tätige und leidende Anerkennung fremder Eigentümlichkeit hat Goethe durch Charlotte lernen wollen und gelernt.

„Von der Gewalt die alle Wesen bindet
Befreit der Mensch sich der sich überwindet“

„Edel sei der Mensch,
Hilfreich und gut!
Denn das allein
Unterscheidet ihn
Von allen Wesen
Die wir kennen.“

„Wieviel bist du von Andern unterschieden?
Erkenne dich, leb mit der Welt in Frieden!“

In solchen Sentenzen erkennen wir den geistigen Niederschlag einer neuen Sittlichkeit, Sittlichkeit kommt von Sitte und Sitte heißt bei Goethe nicht nur Konvention und Gebrauch, sondern geradezu Humanität. Dieses neue Humanitätsideal, welches in wesentlichen Punkten Umkehr und Abkehr von seinem Natur- und Freiheitskult bedeutet (Die Hymnen „Grenzen der Menschheit“ und „das Göttliche“ sind Palinodieen des „Prometheus“) ist vor allem entstanden aus Goethes neuer Liebe. Erst Charlotte von Stein gab seiner neuen sozialen, selbsterzieherischen Tendenz den eigentlich seelischen Mittelpunkt, und waren die neuen gesellschaftlichen Pflichten und Erfahrungen Material zu einer neuen Humanität: gestaltet konnte sie nur vom Herzen aus werden, und das tat die neue Liebe.

Während Adel, Hilfsbereitschaft, Güte dem jungen Goethe mehr Naturell, Instinkt, Temperament war, wurden diese angeborenen Eigenschaften unter dem Einfluß Lidas für ihn persönliche Forderung, gesetzliches Bedürfnis. Das Soziale, Sittige, Sittliche ist bei Goethe niemals in Kantischer oder Rousseauischer Weise aus dem Intellekt, als Vernunftprinzip oder

orische Pflicht abgeleitet worden: es ergibt sich als Frucht und Zucht des Naturells, welches eigenwillig, aber gütig überströmend war. Die sinnliche Humanität ist ein individuelles Wachstum, gepflegt durch die Liebe, von jeder moralischen Starre weit entfernt. Er ist sozial und sittlich im individuellen Bedürfnis und Liebe, und er ist es durch Charlotte gelehrt. Seine frühere Güte ist so wenig sozial ihrer Begründung nach wie der Prunk des Löwen. Charlotte aber war ihm die verkörperte Sitte, Socrate, Humanitas, und vom menschlich Persönlichen, vom individuellen Menschen aus erhellte und erweiterte sich sein neues Gefühl der Mäßigung, Demut, des Vertrauens zu dem weltumfassenderen Ideal der Humanität. In diesem philosophisch historischen Kodex er in Herders Ideen fand, in dichterische Verherrlichung „die Geheimnisse“ werden sollten.

Die Geschichten des modernen Humanitätsideals haben viele Faktoren miteinander geselbstig gewirkt. Die Voltairische Aufklärung, der Winckelmannsche Kult, der Rousseauische Freiheits- und Naturkult, die Klopstock-Siegen schwärmerei, die Herderische Völkerlehre, die Kantische Vernunft- und Sittengesetzgebung sind sechs Hauptquellen dieses Stroms; aber keiner hat auf die Goethische Gestaltung und Verkörperung der Humanität einen so zentralen Einfluß gehabt wie die persönliche Gemeinschaft einer edlen Frau: denn Goethes Erziehung und Entwicklung wird nicht durch allgemeine Ideen, sondern durch individuelle Erlebnisse bewirkt; durch allgemeinen Ideen modifiziert oder entwickelt er an seinen besondersten Erfahrungen. Sein Geist formulierte nur was in seinem Naturell vorgebildet war, und seine Sitte, seine Sittlichkeit, seine Sozialität und Humanität (all das bei ihm kaum zu trennen) hat sich entwickelt aus seiner Liebe, die ein unvermeidliches Urerlebnis war, und hat sich entwickelt an und mit den Bildungserlebnissen, wozu ich seinen weimарischen Berufs- und Geschäftskreis sowie seine ersten wissenschaftlichen Bemühungen rechne.

Charlotte von Stein hat nicht nur negativ ihn vom Titanentum abgewendet, sondern positiv zu einem Humanitätsideal um- oder wenigstens vorgebildet. Ein sinnlicher Mensch, der Dichter kann kein Ideal konzipieren das ihm in der Wirklichkeit als Wunschkund begegnet ist, als sichtbare Verwirklichung eines erst nur gefühlten Bedürfnisses. Eine Iphigenie, eine Medea, eine Lessing erfindet man nicht, ja man kopiert sie nicht einmal aus früherer Erziehung — denn nicht der Komplex von Eigenschaften, der sogenannte „Charakter“ ist das Dichterische, das eigentlich Lebendige dieser Gedichte, sondern die Haltung, Gesinnung, Besetzung . . . und diese setzt ein sinnliches, kein literarisches Vorbild voraus, wobei nicht einmal nötig ist daß der Dichter ein bewußtes Konterfei im Sinne gehabt hat: es genügt,

daß bei der Konzeption und Ausgestaltung sein Geist mit der Wirkung einer bestimmten Gestalt gefüllt, seine Phantasie mit einer bestimmten Vorstellung schwanger war: Iphigenie und die Prinzessin, auch Antiope im Elpenor, sind keine Porträts der Frau von Stein, aber sie sind die Sprachwerdung, die rhythmische Umsetzung der Gefühle worin er durch die Liebe zu ihr lebte, sie sind der dichterische Eindruck und Ausdruck ihrer geliebten Gestalt, zugleich Darstellung seines unter diesem Eindruck empfangenen Humanitätsideals.

Es ist kein Zufall daß Frauen in dieser Periode die Trägerinnen seines Ideals sind, daß die Mahomet, Prometheus, Faust, Götz, die aktiven Helden seiner Titanenzeit — Sprachwerdungen seiner Wunschnbilder — daß die Werther, Egmont, Clavigo, seine leidenden, schwankenden, schuldigen Gefühls-helden — Sprachwerdungen seiner Zustände — jetzt ein Gegengewicht, ja ein Übergewicht erhalten durch edle Frauen: Orest durch Iphigenie und Tasso durch die Prinzessin.

In den Zustand selbst aus dem jene dramatischen Werke empfangen wurden, mit andren Worten, in die unmittelbare Wirkung von Lidas Wesen läßt uns ein rein lyrisches Gedicht Goethes blicken worin sein Verhältnis zu ihr am reinsten ausgedrückt ist: die elegische Ode »Warum gabst du uns die tiefen Blicke . .« Es ist hervorgegangen aus dem zugleich schmerzlichen und seligen Gefühl des Hellwerdens, des Bewußtwerdens dumpfer Ahnungen und Empfindungen, und spricht den Zustand eines Menschen aus der aus einer Dämmerung in das Helle tritt, zwischen einer Wirklichkeit und einer Traumwelt noch befangen schwankt. Goethe hat den Übergang festgehalten, indem er die beiden Zustände nebeneinander, ja ineinander darstellt, durch das platonische Motiv der Seelenwanderung und Anamnese. Dadurch wirkt das Gedicht geheimnisvoller, weiter und zugleich zarter, es gibt nicht nur die Empfindung, sondern die Atmosphäre und Spannung dieses Doppellebens selbst wieder. Das gleichzeitige Leben in der Helle und in der Dumpfheit, in dem Wissen und im Gefühl der Liebe, im Wachen und im Traum, im Eros und im Logos, wie es Goethes damaliger Zustand war, hat hier seinen unsterblichen Ausdruck gefunden.

Das Leben im offensbaren Geheimnis der Liebe, welches hier bezeugt ist wie in keinem andren Gedicht, verdankt er der Frau von Stein, und es hätte in keinem andren Zeitpunkt entstehen können, an keine andre Geliebte gerichtet werden können: all seine andren Liebesgedichte sprechen die Gefühle des Glücks, der Sehnsucht, der Hoffnung, des Bangens, der Qual, die Situationen der Trennung, des Genusses, des Wiederfindens auf mannigfache Weise aus, und blicken dabei in Vergangenheit oder Zukunft vor

egenwärtig dargestellten Moment und Zustand aus. Auf Nähe oder fällt sonst das Licht von dem augenblicklichen Gefühl des Dichters. Kommen auf diese spezifisch Goethische Technik oder vielmehr Erform gelegentlich der römischen Elegien zu sprechen. Dies Gedicht hat zwei Lichtquellen, oder — um es ohne ein mißzuverstehendes Mis aus der Malerei zu sagen — es vereinigt in demselben rhythmischen L zwei verschiedene seelische Spannungsarten: es gibt den Zustand eckters gleichzeitig wieder von innen gesehen als dumpfen Drang und von gesehen als geistige Spiegelung, als Reflexion . . so daß es die schaften des Liedes und der Elegie vereinigt: es singt zugleich aus Gefühl als einem gegenwärtigen und über das Gefühl als über ein vergangenes. Das ist ein logisches Paradox, aber kein vitales, und den logischen Widerspruch hat Goethe verschleiert dadurch daß er Zustand der Dumpfheit, der doch ganz gegenwärtig und von ihm selbst in dem Gedicht schwingt, als den andrer Menschen ausspricht. Um Zustand der Klarheit selbst nur als Ahnung zu geben, entrückt er ihn die Fiktion der Erinnerung, so daß er zugleich als Wirklichkeit und erscheint. Dies ist aber das eigentümliche Mittel und der technisch ische Sinn von Träumen überhaupt: in völliger Dumpfheit, nämlich Zustand des Schlafs, völlig deutlich zu wissen und zu schauen . . gleich-dumpf zu leben und klar zu denken, gleichzeitig da zu sein und fern : dieses dichterische Wunder des Traums hat Goethe hier der Ana-zuerteilt.

Mittel des Traums, das den Romantikern so willkommen war, um die lichen Grenzen aufzuheben, hat Goethe nicht geliebt, da es ihm ja um die Anerkennung dieser Grenzen zu tun war, da ihm Deutlichkeit perlichen Anschauung über alles ging, und der Traum mit seinem zeitigen Hier und Dort das Auge verwirrt. So hat Goethe auch hier den Zeit-sinn ausgeschaltet, durch die Hereinziehung der Anamnese, Raumsinn, durch die doppelte Perspektive. Und er hat es getan in Moment, da wirklich durch Charlotte von Stein in seiner Liebe der ang vom dumpfen Verlangen zur hellen und erhellenden Seelendurch-ung sich vollzog. In seinem Verhältnis zur Geliebten und zum Schick-Blzog sich dieselbe Wandlung wie in seinem Verhältnis zur Natur, as sinnliche Verlangen nur Traum, Ahnung, Vorstufe einer sittlichen, chen Bindung sei war seine neue Erfahrung die in den Versen aus-ehen ist:

Sag, was will das Schicksal uns bereiten?

Sag, wie band es uns so rein genau?

Ach, du warst in abgelebten Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau.

Der seelendurchdringenden und ruhevollen Überlegenheit der Freundin
der er seine Wandlung verdanken wollte setzt er dies Denkmal:

Kanntest jeden Zug in meinem Wesen,
Spätestest, wie die reinsta Nerve klingt,
Konntest mich mit Einem Blicke lesen,
Den so schwer ein sterblich Aug durchdringt - -

der Umwandlung selbst, gleichsam der Erziehung zur neuen Liebe durch
Ernst und Spiel, Lösung und Bindung huldigen die Verse:

Tropftest Mäßigung dem heißen Blute,
Richtetest den wilden irren Lauf,
Und in deinen Engelsarmen ruhte
Die zerstörte Brust sich wieder auf.

Dieser Übergang war verknüpft mit Leiden, und diese geistige Klarheit
und Freiheit in dem Verhältnis zur Geliebten, welche Goethe als der ursprüngliche, eigentliche Sinn, als die „alte Wahrheit“ ihres Verhältnisses
vorschwebte, als Ideal erschint, mußte er der Fülle seines Wesens, ja auch
den äußeren Bedingungen ihrer Gemeinschaft mühsam abringen, dem was
in diesem Gedicht als der „neue Zustand“ bezeichnet wird . . neu gegenüber
dem fingierten ihrer früheren Verkörperung. In dem Gedicht erscheint
also sein ersehnter Zustand als ein früherer, durch seinen gegenwärtigen
verhüllter, verdunkelter.

Und wir scheinen uns nur halb beselet,
Dämmernd ist um uns der hellste Tag.

Tatsächlich ist also der schmerzend neue Zustand quälender Dämmerung,
halber Besetzung nur der Übergang, das Durchbrechen der unverlierbar
innern Helle und Deutlichkeit, das Ringen des innern Lichts mit dem abziehenden Gewölk des Gefühlsüberschwangs. Wir haben in Goethes Leben
nur noch ein solches Gedicht aus der Dämmerung und zwar aus einer
Abenddämmerung, wie dies eines der Morgendämmerung ist: „Selige Sehnsucht“ aus dem Westöstlichen Divan. Wie hier die Sehnsucht nach dem Heraufstauchen, dem Hellwerden, so ist dort das Verlangen nach dem Zurücktauchen in den dunklen Urgrund, das Eingehen in das ungegliederte
Wesen und Schicksal des Lebens besungen. Wie ihm jetzt das Wissen und
Erkennen als die Befreiung erscheint, so kommt ihm als Greis, da er im Besitz
alles Wissens ist, angesichts eines unüberwindlichen und unerklärlichen,
nicht wegzuräsonnierenden Schmerzes, ein Moment da er im Wissen und

nen nur eine Befangenheit, eine Trübung der Wirklichkeit empfindet, die Befreiung von dieser Trübheit des Denkens ersehnt im einfachen und Werde, das jenseits alles Denkens liegt.

SÜMIERENDE LYRIK

wir die symbolische Darstellung betrachten, welche Goethes Wandlung im Bildungsstoff gefunden hat, begegnen uns noch die zwei Ge- Seefahrt und die Zueignung seiner Gedichte als Zeichen dieses Über-

Beide drücken nicht die Wandlung selbst als Zustand, Ereignis, Gefühl aus, sondern ihre Folge: die neue Gesinnung und Haltung es. Sie sprechen inhaltlich weniger von Goethes Naturell und Ge- als von seinem Willen und Schicksal und stehen zwischen lyrischem uck und symbolischer Darstellung in der Mitte.

kommen nicht aus einem besondren Augenblick, dessen Stimmungs- sie lyrisch ausklingen ließen -- sie fassen unter dem Bild von kon-

Situationen die Erfahrung und das Urteil über einen ganzen Le- abschnitt zusammen. Ihr Motiv kommt nicht aus einem einmaligen als Goethes, wie es seinen kleinen Liedern zugrunde liegt, etwa »Will- en und Abschied« »Auf dem See« »An den Mond« oder selbst men wie der Ganymed -- der Vergötterung eines Frühlingsmorgens „Gelegenheitsgedichte“ in diesem Sinne sind Seefahrt und Zueignung nicht. haupt die bedeutenderen Gedichte an Frau von Stein, ja die meisten lehre aus der Weimarschen Zeit vor der italienischen Reise sind ent- aus dem elegischen oder seligen oder dankbaren Überblick über anze seiner Liebe oder seines Schicksals -- es sind lyrische Panoramen, Augenblicksbilder . . sie ziehen lyrisch die Summe von Lebensab- ten, während die „Gelegenheitsgedichte“ einzelne Posten darstellen, h nicht als Teile, sondern als selbständige Einheiten.

ch das ist kein Zufall daß in Goethes ganzem übrigen Leben sich nicht e Beispiele resümierender Lyrik finden wie gerade in den Jahren zwis- der Berufung nach Weimar und der Reise nach Italien. Seine Sturm- drang-periode ist fruchtbar an Gelegenheitsgedichten oder lyrisch- blischen Verdichtungen dramatischer Konzeptionen, die Zeit seiner deten Reife an Gelegenheitsgedichten und Spruchweisheit die sich Gott und Welt mehr als auf seine eignen Geschicke bezieht. Mag die enheitslyrik seiner Sturm-und-drang-zeit mehr die Stimmung seiner ente erklingen lassen, die Gelegenheitslyrik seiner späteren Jahre, wie die römischen Elegien, die Sichtbarkeit der Situationen selbst festhalten wie etwa die meisten Gedichte des Buchs Suleika, den Moment aus-

deuten — in jedem Fall ist das einmalige Erlebnis der Keim und das Motiv der Gedichte, wieviel auch von diesem formenden Mittelpunkt zur Ausfüllung aus dem Ganzen seiner Welt und seines Lebens hereingezogen werden mag.

Die lebenresümierenden Gedichte sind in der Zeit seiner Liebe zu Charlotte von Stein nicht nur häufiger, sie sind auch bezeichnend für das Pathos dieser Jahre, und dessen notwendiger Ausdruck. Das Hellwerden selbst, das Deutlichwerden über sich und den Gang, über das Ziel und die Pflichten seines Daseins war ja damals das erregende Moment für ihn. Sein Leben überschauen, lenken und bilden zu können, dies Glück und diese Pflicht selbst war für ihn ein dichterisch erregendes Erlebnis . . und die resümierenden Gedichte sind dessen Sprachwerdung und rhythmische Schwingung, wie die „Gelegenheitsgedichte“ rhythmische Schwingung seiner Frühlings-, Gottes- oder Liebesaugenblicke sind. Der Form nach ist also auch dies Glück der Lebensüberschau ein Moment seines Lebens, aber der Inhalt dieser Anschauung war nicht eine einmalige Situation sondern ein Gesamtzustand oder Gesamtschicksal.

Denn nur in dieser Frist seines Lebens konnte die Überschau seines Gesamtzustands oder Gesamtschicksals, die Erlangung der Klarheit ihn derart dichterisch erregen, um sich in solcher Resümelyrik zu entladen, nur damals konnte die Eroberung und der Durchbruch zur Klarheit für ihn Ursache und Gegenstand der lyrischen Inspiration werden. In der Sturm- und drang-zeit fehlte ihm — das liegt ja in ihrem Begriff — jener Überblick, er besaß damals das Leben nur in seinen einzelnen Augenblicken, und konnte es nur in zentralen Augenblicken aussprechen. In der Zeit seiner Reife und Helle war ihm das Hellwerden und Überschauen können selbst kein Erlebnis, keine dichterische Erregung mehr, sondern nur die Gegenstände um ihn, Gott und Welt und seine momentanen Begegnungen mit diesen Gegenständen, d. h. seine Gelegenheiten. Einem Menschen der eben nach einer Star-operation sehen gelernt hat wird zunächst weniger ein Erlebnis sein was er sehen kann, als daß er sehen kann . . und so ist für den Goethe zwischen der Berufung nach Weimar und der italienischen Reise das große Erlebnis daß er zur Klarheit über sich und die Welt gelangt, daß er seine Sinne reiner, seine Begriffe deutlicher, seine Vorstellungen bestimmter werden fühlt, daß ihm Sinn und Aufgabe seines mächtig getriebnen und erregten Daseins aufzugehen beginnt. Diesen Prozeß selbst wird er nicht müde in dieser Zeit zu besingen oder darzustellen: eben den Bildungsprozeß selbst, das Schenlernen und Schauen, den Akt des Schauens, nicht die Gegenstände . . während erst die nächsten Jahre der Darstellung des Ge-

en, dem Inhalt, der Anwendung des Schauens gewidmet waren. Aus noch neuen Glück der Überschau stammt also jene resümierende Lyrik. „Seefahrt“ und „Zueignung“ stellen nicht so sehr den Inhalt seiner Über-
dar, als seine neue Haltung des Überschauens, die neue Zuversicht,
en Übergang von dem dumpferen Zustand zu dem klareren . . und
war Goethe zu sehr Dichter und Bildner, um nicht auch dies sehr
e an einem konkreten Motiv, durch sichtliche Situation zu zeigen.
efahrt war ihm ein geläufiges Gleichnis für das Doppelspiel von Ge-
werden und Lenken, für die Abhängigkeit von Schicksalsmächten
der Mensch doch wieder zu seinen Zwecken sich bedient. „Ich lerne
besser steuern auf der Woge der Menschheit, bin tief in See.“ Sol-
und ähnlichen Wendungen begegnen wir öfters in seinen damaligen
an Lavater und Frau von Stein. Die Ausbildung dieser Metapher,
nes in innere Anschauung umgesetzten Gefühls seiner Lage, hat ihn
n Gedicht Seefahrt geführt. Goethe dachte in Bildern, und was er
otive seiner Gedichte nennt sind entweder Situationen die er erlebt,
aber oft, zumeist in der vorweimarischen Zeit in ihren Gefühls- oder
ungsgehalt auflöst, oder es sind wie in »Seefahrt« zu Metaphern um-
ete Gefühle oder Stimmungen. Im ersten Fall geht Goethe vom Bild
efühl, im zweiten Fall vom Gefühl zum Bild. Die zunehmende Ver-
ständlichung, der Wille einerseits möglichst alles in das Sinnenbild
nen, anderseits das Motiv auch begrifflich möglichst klar hervor-
zu lassen, selbst als Sentenz, jedenfalls das Zurücktreten des Stim-
haften, dumpf Atmosphärischen, sind deutliche Vorzeichen der ita-
nen Wandlung der er entgegenging, Merkmale zugleich der klären-
nd sondernden Weimarischen Einwirkungen.

„Seefahrt“ ist das Gleichnis für seinen inneren Zustand so spontan,
durch die bloße Darstellung der Situation, also des Gleichnisses, ohne
es das Geistige suggeriert wird, daß der Dichter nur zu bilden braucht,
ne Absicht deutlich zu machen, daß er keiner redenden, erläuternden
ise bedarf. Der eigentliche und der uneigentliche Sinn des Gedichts,
nliche Vergegenwärtigung einer Seefahrt und der geistige Ausdruck
damaligen Lebensgangs, durchdringen sich oder gehen unmerklich
ander über, weil das Bild dessen er sich zum Ausdruck seines Lebens-
bedient nicht gesucht, sondern unmittelbar aus dem Gefühl dieses
gangs hervorgetrieben ist: es ist symbolisch, nicht allegorisch. Liest
B. die Verse

Aber gottgesandte Wechselwinde treiben
Seitwärts ihn der vorgesteckten Fahrt ab,

Und er scheint sich ihnen hinzugeben,
Strebet leise sie zu überlisten,
Treu dem Zweck auch auf dem schiefen Wege

und die Schlußverse:

Doch er stehet männlich an dem Steuer:
Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen.
Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe
Und vertrauet, scheiternd oder landend,
Seinen Göttern

so leuchtet durch das Gleichnis, ohne es zu verzehren, der persönlichste Sinn des Dichters, und durch die Schilderung der Seefahrt eines fiktiven Schiffers das Bekenntnis des uns wohlvertrauten Goethischen Ich. Das allmähliche Durchleuchten dieses Bekenntnisses durch die sachlich genau veranschaulichte, höchst lebendige, aber auf ein persönliches Ergriffensein des Erzählers ursprünglich gar nicht hindeutende Schilderung ist technische Meisterschaft und menschlicher Zauber des Gedichts: denn darin selbst kommt das Ringen der Seele mit den Objekten, die gegenseitige Dämpfung und Belebung zum Ausdruck.

Wie „Seefahrt“ ist auch „Zueignung“ ein erweitertes Gleichnis. (Wer ein Bedürfnis darnach hat die Goethischen Gedichte in Schubladen unterzubringen, der könnte eine ganze Gruppe seiner Poesien unter dieser Sammel-etikette begreifen: alle Gedichte welche nicht die Darstellung oder der Ausdruck eines wirklich erlebten Augenblicks sind, sondern einer gleichnismäßigen durch Assoziation hervorgerufenen Vorstellung sich bedienen, die durch Erlebnis oder Gedanke angeregt sein mag.) „Seefahrt“ ist ein symbolisch und „Zueignung“ ein allegorisch ausgebildetes Gleichnis. Beide Gedichte stelle ich nicht willkürlich zusammen: sie entstammen derselben Lebensstufe Goethes und haben denselben Gehalt oder besser denselben Grund in Goethes Leben: beide wären nicht entstanden ohne das Gewährwerden eines großen Übergangs, einer entscheidenden Umbildung seiner Existenz. Der Dichter hat diesen Übergang das einmal konzipiert unter der Vorstellung einer Seefahrt, das andremal unter der Vorstellung einer Unterweisung durch die Muse.. denn in seinem mit tausendfältigen Bildern aus Wirklichkeit und Mythe getränkten Geist konnte ein fruchtbare Einfall oder Blick sich mit jedem Hauch des Schicksals treffen, um daraus ein Gedicht zu schaffen. Nicht jede Vorstellung ist ein Motiv oder Sinnbild, aber jede kann es durch Begegnung mit einem Erlebnis werden. Während „Seefahrt“ einen einheitlichen Ursprung hat (den wir ja sogar zum Über-

noch im Briefwechsel nachweisen können) ist in der Zueignung die eigliche Verschmelzung verschiedener Elemente, eines rein gedanklichen und eines rein phantasiemäßigen, nicht zu erkennen. In »Seefahrt« dringen sich Schilderung, Vorstellung, Gefühl und Sinn vollkommen als Gleichnis spontan gewählt und spontan ausgeführt ist. In der „Zueignung“ sind drei Dinge deutlich geschieden die in keinem anfänglichen Konnex in Goethes Gemüt und Vorstellung gestanden haben und logisch miteinander verbunden worden sind: nämlich einmal die Stimmungsstimmung, eine wirkliche Erfahrung, samt der ganzen Schilddichtung einer Bergwanderung im Frühlingsmorgen, sodann die Erscheinung der Muse, endlich die Lehren der Muse und das Bekennen des Dichters. Das erste und das dritte sind spontan, das eine als sinnliche Erfahrung, das andre als gedankliches Ergebnis der Goethischen Einbildungskraft. Dagegen ist die Erscheinung der Muse weder eine Stimmung noch eine gedankliche Reflexion – sie ist ersonnen, um das stimmungshafte und gedankliche Element zu vereinigen und dem Gedicht ein malerisches Gepräge zu geben das seine beiden eigentlichen Ursprünge gegenständlicher, sinnartiger mache.

In mehr als irgendein früheres Gedicht Goethes (einige Epigramme und ausgenommen die bewußt antiker Form nachgebildet sind) ist die Zueignung geformt nach einem theoretischen Anspruch. Es bezeichnet darin einen deutlichen Abschnitt in der Goethischen Produktion, es ist Eingangstor zu seiner eigentlich bewußten Kunstdichtung . . . oder vielmehr Kunstlyrik . . . denn Goethes Dramen, auch der Götz, sind im Grunde Produkte aus Impetus und Reflexion zugleich, wie denn ein ausgetragenes Ganze nicht durch einen einmaligen schöpferischen Augenblick entstehen kann (Siehe im Gespräch mit Eckermann vom 11. März 1828). Der Kämpfer der Auseinandersetzung zwischen dem Erlebnis und dem sinnlichen Stoff worin es sich darstellen soll, und eine solche Auseinandersetzung erfordert Reflexion, ja selbst Theorie.

Wirn wir die Zueignung ein erstes Muster bewußter Kunstdichtung, damit die Lyrik vor dieser Zeit nicht als Naturdichtung im Sinne ldsvollen, volksliedmäßigen Trällerns bezeichnet werden. Kunstdichtung war die Goethes immer, aber seine Lyrik vor der Zueignung hat eine einstmäßige hervorgebracht durch einen eingeborenen Formtrieb der Sprache äußerte: man kann dies nicht einmal Dummheit nennen, Sprache ist Bewußtsein. Aber etwas andres ist Bewußtsein der seelischen Zustände, wie sie sich im Sprachgebild ausdrücken, Helligkeit des Geistes in sich . . . und etwas andres ist Klarheit des Geistes über sich,

Bewußtheit über die Mittel zum Ausdruck der seelischen Zustände, kurz Reflexion . . dies Wort sagt ja schon daß es sich hier um Spiegelung, um Rückstrahlung, selbst um Brechung handelt. Diese Wandlung von der beinah funktionellen Sprachgestaltung seiner Erlebnisse zur bewußten Kunstabübung auf Grund des Vergleichens, Auswählens, des Nachdenkens über Formen, Stoffe, Mittel und deren verschiedene Wirkungen hat Goethe erst auf dem Weg nach Italien getan, er ist zu einem gewissen Abschluß über das Sein und Sollen des Kunstgebilds vor Italien nur innerhalb der Lyrik gelangt, weil er hier den Bereich am ehesten überschauen konnte, weil die Gesetze einfacher, die Beziehungen zwischen Gehalt, Stoff und Form nicht so verwickelt waren wie bei den umfänglichen Gattungen.

Die Zueignung ist ein Musterergebnis seiner damaligen Forderung und als solches wichtig: sie enthält zugleich Theorie und Praxis. Über Lyrik hat Goethe übrigens weniger theoretisiert als über irgend eine andre dichterische Betätigung — sie war ihm am wenigsten Problem. In den Gesprächen mit Eckermann kann man den Kern seiner theoretischen Gedanken über Lyrik finden, in dem Satz daß bei einem Gedicht alles auf das tüchtige Motiv ankomme, nicht auf schöne Gefühle oder Klänge. Goethe verstand dabei unter tüchtigem Motiv, wie man aus der Anwendung dieses Worts in Lob und Tadel erkennt, eine greifbare Anschauung, die man entweder selbst sprachlich darstellen solle, oder deren Gefühls- oder Gedankengehalt man eindrucksvoll heraus hob. Diese Forderung an das Gedicht, die er in seinem Alter gern betonte gegenüber dem romantischen Klingel-, Arabesken- und Sehnsuchtwesen, hat er sich gestellt, als er aus dem Sturm und Drang, aus dem hemmungslosen Wühlen zur Verdichtung, Klarheit und Formung, zum festen Griff und deutlichen Begriff kommen wollte, sie ist eines von vielen Symptomen seines Klärungswillens, und nur als entstanden auf einer bestimmten Stufe seiner Bildung, als hervorgekehrt gegen bestimmte Entartungen der deutschen Literatur hat diese Forderung des »Motivs« für uns einen Sinn, nicht als absolutes Axiom oder als Wertmaßstab. Denn als solches wäre der Begriff Motiv entweder zu eng, und Goethes schönste Lieder kämen an dieser Forderung gemessen schlecht weg., oder man deutet ihn weiter, als erregendes Moment überhaupt, dann ist die Forderung des tüchtigen Motivs eine Selbstverständlichkeit und besagt nur, zu einem guten Gedicht gehöre ein kräftiger, wahrhaft lebendiger und lebengebender Anlaß . . dieser Anlaß kann aber ebensogut eine ganz innere Erregung durch Gefühl oder Gedanke als ein äußerer Eindruck durch Anschauung sein. Doch entsprach es zur Zeit als diese Forderung in Goethe entstand seiner Gemütsanlage nur das als gutes und tüchtiges, d. h. leben-

rendes und lebenformendes, Motiv zu empfinden was aus der kräftigen Schau kam oder was zur Schau werden konnte.

Und da aus versteht sich warum sein damaliger von zeichnerischen Vorstellungen beherrchter augenhafter Kunstverständ sich nicht genügen lassen kann an der einfachen Wiedergabe der spontanen Gründe zu diesem Gedicht — der landschaftlichen Morgenstimmung, und dem Drang zur Beichte — Fehler und Wünsche. Denn das bloß Stimmungsmäßige und das Gedankliche schien seiner innern Forderung, seinem Auge, seinem Bau nicht fest, nicht konkret, nicht anschaulich, kurz, nicht »Motiv« gegeben. Er verlangte nach einer Zusammenfassung und Abrundung, und sie kam, nach einer aus Homer wie aus der biblischen und romantischen gleich geläufigen Vorstellung, indem er die erlebte Landschaftsstimmung versinnbildlichte und die erlebten Seelenkämpfe personifizierte in Rede gegenrede, in Spannung und Handlung umsetzte. Die bloße Landschaft wurde Szene, die bloße Rede wurde Geschehnis, und die ursprünglich heterogenen Elemente Stimmung und Dialektik wurden wenn zur Einheit so doch zum Einklang komponiert.

Bei freilich diese ganze Verknüpfung, die nicht spontan, sondern künstlich, ja kunsthändlerisch war, nicht scheiterte, dazu bedurfte Goethe teilnahmsvollen Glaubens an die allegorische Gestalt welche, gleich zwischen den beiden andren Elementen des Gedichts gezeugt, Träger, Rundung, Motiv des Ganzen werden sollte. Denn es war bedenklich, Offenbarung von einer bloßen Maschinerie ausgehen zu lassen, und Gedicht hätte sich bei aller Meisterschaft sprachlicher Durchbildung Beseelung leicht zu einem toten Lehrgedicht im Barockstil erkälten können, wenn zwischen der Muse und dem Dichter nicht das lebendige Hin und Her menschlichen Ergreifens bewahrt blieb, was zwischen den wirklichen Herzen und einem zu Kunztzwecken ersonnenen Begriff durchzuhalten war. Goethe aber konnte dieser ursprünglich allein konzipierten Gestalt von der Lebenswärme mitteilen — und von Lebenskühle — die damals seine Atmosphäre durchdrang und die, über Stimmung und Gedanken hinaus, das Klima der Zueignung ausmacht: der Lebenswärme Charlottens. Ihre Gestalt hat ihm vorgeschwobt, als die Muse erscheinen und reden ließ — sie ist nicht das Urbild dazu, aber ihrem Odem nährt sich die Vision.

Man mag dies Gedicht wenden wie man will, so erscheint es als einmal der Wirkung Charlottes. Man kann die Wechselreden zwischen Erscheinung und dem Dichter sich als die von zeitlichen und persönlichen Zufällen gereinigte, in einer verklärten Welt stattfindende Zwie-

sprache denken zwischen dem lautersten Willen im Dichter und der lautersten Milde, der verstehenden Teilnahme und zärtlich bildenden Weisheit die er von der Freundin erfahren hatte oder erwarten durfte. Freilich redet nirgends ihre empirische Person, es steht kein Wort in diesen Reden das auf ein Verhältnis zwischen zwei Liebenden auch nur hindeutete, es redet nur ein fehlbarer irdisch Empfangender und eine unfühlbare über-irdisch Gebende . . und dennoch könnte kein Wort ohne Charlottes Wirkung so klingen wie es klingt. Nicht ihr verklärtes Wesen, sondern ihre verklärte Wirkung ist in der Muse verkörpert: die Humanität aus einer neuen Ruhe der Seele heraus. Gewiß ist die Zueignung keineswegs als eine bewußte Huldigung an Charlotte von Stein gedacht, ja nicht einmal ob das Vorschweben ihres Bildes ihm zum Bewußtsein kam oder nicht wag ich auszumachen. Was Goethe bei den Wechselreden zwischen ihm und der Muse am Herzen lag war nicht so sehr das Bekenntnis zu ihr als dem beruhigenden und beseligenden Prinzip seines Daseins, nicht der Dank für der Erde beste Gaben, sondern einmal die Klage über sein durch ernsteres und wahrhaftigeres Verhältnis zur Muse verändertes Verhältnis zur Welt:

Ach, da ich irrte, hatt ich viel Gespielen,

Da ich dich kenne, bin ich fast allein

Und sodann die Frage welchen Gebrauch er von seinem neuen tieferen Wissen und Glück machen solle, wie er mit seinem Pfunde wuchern solle:

Warum sucht ich den Weg so sehnsuchtsvoll,

Wenn ich ihn nicht den Brüdern zeigen soll?

Das ist eine neue Frage in Goethes Leben: seine bisherigen Fragen bezogen sich auf die Suche des Wegs für sich selbst – als Bekenntnis daß er ihn für sich gefunden habe ist das Gedicht der Abschluß seiner Sturm- und drang-zeit, als Verlangen nach einer sozialen Verwendung, als Ausdruck eines Verantwortungsgefühls den Mitmenschen gegenüber ist es die Fröhnung einer neuen Lehrzeit . . und der Vers »Erkenne dich, leb mit der Welt in Frieden« umfaßt die zwei Seiten der neuen Forderung: die Bildung und Klarheit des Ich und die Einordnung in die Welt.

Ist hier die neue Forderung nach ihren zwei Seiten gestellt, so bezeichnet das Geschenk der Muse das Mittel oder die Gewähr der Erfüllung: »Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit«. Das heißt daß dem Dichter aus der reinen treuen sachlichen Hingabe an die wirklichen Dinge, an die tatsächlichen Verhältnisse, an die Erfahrung, an »die Forderung des Tages« an die Pflicht im Geschäftsleben und an die Gegenstände im Forschen erst die geistigere, göttlichere, poetische Welt aufgehen werde . . »Der Geist des Wirklichen ist das einzige Ideelle.« Wahrheit ist hier zugleich

tive natürliche Wirklichkeit und subjektiv sittliche Wahrhaftigkeit, Dichtung ist jede höhere Geistigkeit überhaupt, ebensowohl das schöpferische Vermögen als die Idealisierungskraft, die Fähigkeit das Schöne zu denken und zu schaffen. Von der Vereinigung beider in seinem Wesen begütter Elemente, von dem Gleichgewicht der schöpferisch dichterischen mit der ordnend erkennenden verspricht er sich das Heil . . . und das Gedicht lebt in dem Auftrieb des sittlichen Willens zu diesem Übergang.

Denn noch war es ein Übergang; er besaß wohl die Dichtung, aber Schleier aus den Händen der Wahrheit zu nehmen war seine noch zu bende Aufgabe . . . eine reinere Schönheit, eine deutlichere Verklärung, maßvolleres Ideal, eine runde Bildung sich zu erwerben durch den Zug zur Wahrheit, durch die selbstloseste Hingabe an die Wirklichkeit. Sollte dahin kommen, daß ihm seine titanischen Entwürfe nur Grillen und Hirngespinste erschienen, die einer echten Bildung vorspuken. Mit diesen Begriffen wir auch durch dies Gedicht Querschnitte legen, es erinnert uns immer, in höherem Grad noch als »Seefahrt« oder »Ullmenau« das Produkt, der Ausdruck und das Sinnbild des Übergangs aus dem menschlichen Zustand in den klassisch humanen.

Um wir das Gedicht als Form, so können wir allerdings von einem Übergang nur durch Vergleichung mit andren Gedichten reden — denn Form selbst kann niemals Übergang, höchstens Ergebnis eines Überganges sein; Form ist immer der festgehaltene, in sich abgeschlossene verdeckte Augenblick . . . sie kann einen Übergang vorstellen, d. h. zum Gegenüber haben (vgl. Goethes Abhandlung über Laokoon) aber nicht darin, d. h. als Zustand haben. Der Form nach ist die Zueignung — etwa zeitig mit den „Geheimnissen“ entstanden in der Mitte der achtziger Jahre, unmittelbar vor der italienischen Reise, und gleichsam im voraus angeahnt von dem nahen Italien — das Ergebnis einer metrischen Selbstausbildung, der Absage an die titanisch freien Rhythmen und die lästlichen Knittelversen. Über Wieland und Heinse hinaus, die in einer bequemen Manier die aristotische Stanzform angepaßt hatten, fügte sich Goethe dem strengen Schema, und hatte sein Genügen dabei, indem er sich fügte, das Schema mit vollkommener Sicherheit und Geschmeidigkeit zu füllen und zu beherrschen. Seine bisherige innere Anschauungs- und Klangfülle füllte sich ihre angemessenen Formen in Liedern, Hymnen oder Knittelversen geschaffen.

sein Inneres, wenn auch titanisch, nicht gestaltlos war, so wurden seine spontansten Ausbrüche nie Unformen. Jetzt aber versuchte er: ein gezeichnetes metrisches Schema, eine künstliche, nicht apriori

mit seinem Erlebnis gegebene Reimfigur mit seinem innern Klingen in Einklang zu bringen: d. h. eine von außen ihm gegebne Form zu seiner eignen persönlichen innerlichen zu machen: oder sich einer auferlegten Bedingung mit geistiger Freiheit zu fügen. Das war innerhalb der Dichtung für ihn eine neue Aufgabe, sehr verschieden von der Bindung die jede Versdichtung bedeutet. Denn der echte dichterische Vers ist nicht die Fessel oder die Tracht des dichterischen Gefühls — er ist sein Leib selbst — ebenso wie der echte Tanz nicht ein äußerer Zwang, sondern ein innerer Drang ist, wie überhaupt jede Rhythmisierung, jede Form erst der wahre, der freiere Ausdruck einer entstofflichten Wirklichkeit ist. Aber die ariostische Stanze ist ein äußeres metrisches Schema, keine in Goethes Erlebnis begründete innere rhythmische Form. Hier ist ein freiwillig gesetzter Widerstand, an dessen Überwindung er seine sprachbildnerischen Kräfte zu üben hatte. (Einem ähnlichen Zweck schon dienen die kleinen fröhweimarischen Distichen.) Insofern ist auch die Wahl der ariostischen Stanze bezeichnend für den Selbsterziehungsprozeß der Übergangsjahre . . eine Anwendung der Lehre (die freilich erst später so formuliert wurde) »in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben«. Sie deutet auf das tiefere Sittliche, das ja bei Goethe mit dem ästhetischen das gleiche Zentrum hat: „Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, befreit der Mensch sich der sich überwindet“. Die strenge Bindung durch ein vorgesetztes, objektives metrisches Schema, von Goethe hier das erstmal seiner Seelenfülle auferlegt, freiwillige Erfüllung selbsterwählter Pflicht ist das Zeichen auch eines sittlichen Wandels.

So führt uns das scheinbar Äußerlichste dieses Gedichts, das metrische Schema, zurück zum innerlichsten Bildungsmoment dieser Übergangszeit: zur bewußten Hingabe Goethes an die Objekte, zur Anerkennung eines Gesetzlichen in Kunst, Natur, Gesellschaft dem seine Innerlichkeit sich zwar nicht unterordnen, aber entsprechen müsse. Zwischen unterordnen und entsprechen ist ein Unterschied, und wir mögen ihn gerade an dem metrischen Sinnbild klar machen. Hätte z. B. Goethe sich dem metrischen Schema der Ottave-Rime einfach untergeordnet, statt ihm zu entsprechen, statt mit seiner seelischen Bereitschaft dem Gesetz zu antworten, es sich anzueignen, so wären etwa Strophen entstanden wie die Stanzen in Linggs Völkerwanderung, wurstartige Gebilde, wobei in den ein für allemal gebenen Darm der kleingehackte Stoff wahllos gestopft wurde. Bei Goethe ist jede Strophe ein Eigenes, weil er den äußeren Zwang benutzt hat, um jedesmal neue Teilungen, Biegungen und Wellen seines unerschöpflichen inneren Stroms daran erscheinen zu lassen . . wie ein Fels im Fluß jede

de Welle anders bricht, obwohl er derselbe und an derselben Stelle
 Dem äußern Gesetz sich unterordnen ohne den Glauben daran, das
 was der junge Goethe prometheisch verweigert hatte . . . das ist die
 Angst des subalternen Amtsmenschen, des vom Stoff oder der Methode
 gebundenen Gelehrten, des akademischen Künstlers, des Verseschmieds. Dem
 muß zu entsprechen, das setzt einen Glauben an eine geheime Wechsel-
 beziehung, an Reziprozität von Subjekt und Objekt, von Freiheit und Not-
 wendigkeit, Wollen und Müssen voraus, der Goethe eben damals erwuchs,
 der ihn bedurfte . . . durch seine weimarerischen Erfahrungen, sein Spinoza-
 Studium, seine beginnenden Naturforschung, seine Liebe zu Frau von Stein.
 Diese Kräfte waren zugleich Folge und Steigerung jenes Glaubens, der
 nicht als dumpter Instinkt zu ihnen trieb, dann als immer deutlicheres
 Sein auf dieser Bahn tiefer in die Welt der Gegenstände hinein, ihn
 schließlich nach Italien führte.

Der Glaube ist, wie eine Krankheit, gleichsam ein eigenes Wesen,
 das im Bereich eines Menschen das aussucht was es steigert und stärkt,
 und was ihm Abtrag tun kann. Der Glaube an diese Korrelation
 zwischen innerem und äußerem Gesetz geht durch Goethes ganzes späteres
 Leben. Er liegt seinen metrischen Bemühungen zugrunde, er ist der Aus-
 punkt seiner Naturlehre, er regelt sein praktisches Verhalten. Wenn
 er das wahre Studium des Menschen ist der Mensch so ist sein eigenes
 Leben das sich über Pflanzen, Tiere, Knochen, Steine, Farben erstreckt,
 und widerspruch dagegen: denn all diese Gegenstände erforschte er als
 Wirkungen des Menschen oder als deutliche Wirkungen derselben Kräfte
 die am Menschen und am Menschen tätig sind.

MANITÄT

Die Anerkennung des Gesetzlichen außer uns als maßgebend für ein
 Gesetzliches in uns wirkt geistig, sittlich, und ästhetisch. »Gesetz«
 besagt daß etwas befolgt werden muß: Naturgesetz, Denkgesetz,
 »Gesetz« daß etwas befolgt werden soll: Staatsgesetz, Sittengesetz. Es gibt Ge-
 setze dem Reich der Natur notwendig und dem Reich des mensch-
 lichen Wollens gleichzeitig angehören und die, auf Schöpfungen bezüg-
 lich Müssen und am Sollen teilhaben: die Kunstgesetze. Mit der An-
 erkennung des Gesetzlichen war für Goethe gleichzeitig eine neue Geistig-
 keit, eine neue Sittlichkeit, und ein neuer Schönheitssinn gegeben. Goethes
 Sittlichkeit kann nur aus und in seiner neuen Schönheitsforderung be-
 kommen werden. Es geht allenfalls an, Goethes Wissenschaft gesondert dar-
 zu, seinen Begriff der Wahrheit, dagegen gibt es keine von der Kun-
 sten.

übung Goethes gesondert zu behandelnde Ethik . . sein Begriff des Guten ist mit dem Schönen untrennbar vereinigt, oder vielmehr in ihn eingeschlossen wie der Kern in die Frucht: er ist verwandt mit dem griechischen Ideal des Kalokagathon, welches als Haltung und Leistung den sichtbaren Ausdruck des göttlich Vollkommenen im menschlichen Maß bedeutet. Dies Ideal, identisch mit der Goethischen Humanität, kann seiner Natur nach, im Gegensatz zu allen rationalen Sittenlehren, nicht in einem Kodex niedergelegt, sondern muß entweder betätigt oder gestaltet werden.

Wir haben es aus den Goethischen Werken, welche die Gestaltung seiner Betätigung sind, abzulesen. Die Dichtungen um derentwillen Goethe wesentlich als der Dichter der Humanität in der Vorstellung der Völker weiter lebt, die man aus seinem Werk nicht wegdenken kann, ohne daß die Gesamttendenz seines Lebens eine andre erschiene, sind Iphigenie, Tasso, Hermann und Dorothea. Davon sind die beiden ersten in den Jahren vor Italien empfangen, in Italien gereift worden, das dritte ist die vollendete Frucht nicht der erstrebten, sondern der erlangten Humanität. Iphigenie und Tasso vergegenwärtigen das Ringen um die neue Humanität, die seelischen Siege und Niederlagen, den Gewinn und den Verzicht in dem Kampf. Hermann und Dorothea weiß von dem Ringen nichts mehr, es webt nur innerhalb der bereits festgestellten Herrschaft der Humanität . . die Konflikte entstehen nicht mehr aus dem noch vorhandenen Gegensatz zwischen Unmaß und sittlich schönem Wollen, welcher doch der Grund der beiden Schauspiele ist. Ich stelle indes diese drei Werke zusammen, weil das Kalokagathon — als Kampfziel oder als Siegpreis, vor oder nach dem Sieg gesehen — hier unter Goethes übrigen Werken am reinsten, ja als das eigentliche Thema erscheint. Denken wir diese drei Werke hinweg, und Goethe erscheint nicht mehr als das was er der verschwommenen und unvollständigen aber nicht falschen Schulvorstellung ist: als der Dichter der Humanität. Er erschiene dann, durch Götz und Werther, als der Dichter des kräftigen und des leidenschaftlichen Selbstgefühls . . durch das Ganze seiner Lyrik als der Sänger der ganzen beseelten innern und äußern Natur, durch den Faust als der Dichter des weltdurchdringenden und -gestaltenden Strebens, durch Wilhelm Meister als Dichter der Bildung und der gebildeten Gesellschaft — all das sind (abgesehen von der notwendig unzulänglichen Unbestimmtheit solcher Gesamtvorstellungen und der sie bezeichnenden Schlagworte) Elemente oder Mischungen der Humanität, des Kalokagathon, aber nicht das Eigenste dieses Ideals. Goethes berühmte Dichtungen außer Iphigenie, Tasso, Hermann und Dorothea sind nicht entstanden aus dem Bedürfnis: den Segen, die Qual, oder die Macht sittlicher Selbstüberwin-

darzustellen durch die Reden und Handlungen schön bewegter Men-

In keiner andren großen Dichtung Goethes ist die treibende Kraft
aube an eine gesetzgebende Macht des Willens im Menschen, welche,
n Gesetzen der Natur und des Lebens im Einklang, ihn gut und
machen kann, entgegen den Leidenschaften seines Innern und den
ren der Außenwelt. Nur noch die unvollendet gebliebenen »Geheim-

aus derselben Zeit wie die Iphigenie und der Tasso, und zwei anek-
tige Novellen in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter,
eschichte des Prokurator von der Selbstüberwindung der Sinnlich-
und der Selbsterziehung des leichtsinnigen Kaufmannssohns, etwa aus
it von Hermann und Dorothea, stammen geradezu aus dem gleichen
m.

Kampf dieses sittlichen Willens mit der angeborenen Leidenschaft
n Widerständen der Außenwelt, siegreich wie in Iphigenie oder sieg-
e im Tasso, konnte für Goethe nur in diesem Zeitraum Problem wer-
nd nur in dieser Zeit konnten die repräsentativen Werke dafür ent-
z; denn dichterisches Problem kann nur das werden woran man leidet,
der glückliche Besitz eines Guts, sondern das Streben danach, höch-
das grade Errungne, nicht das Lang und Sicher Besessne kann den
r zur Darstellung locken. Darum setzt die Darstellung des Humanis-
als die Goethischen Zustände voraus in denen ihm jene sittliche ge-
ne Kraft als Fähigkeit und Forderung neu aufgegangen war und er
noch genug litt am Überschwang, an der Empfindlichkeit seines Ge-
an dem noch nicht überschaubaren Andrang der Welt. In der Wer-
t wäre ein Konflikt zwischen Leidenschaft und Maß noch nicht denk-
eil das Kalokagathon noch kein Goethisches Erlebnis war . . in der
Reifezeit deshalb nicht, weil das Kalokagathon kein neues Erleb-
ne Erregung mehr war. Iphigenie und Tasso, die eigentlichen Dich-
der Humanität, haben noch die lebendigen Nachwirkungen des Fi-
us zur Voraussetzung. Auch als Gegenwirkung gegen diesen hat das
nitätsideal Goethes, so positiv es ist, seinen Sinn. Goethes Selbst-
st Opfer, und mit diesem Wort sind wir in der Lüft der Iphigenie
s Tasso: „Glauben Sie mir“ heißt es in einem Brief Goethes an seine
„daß ein großer Teil des guten Muts womit ich trage und wirke,
m Gedanken quillt daß alle diese Autofterungen freiwillig sind.“
efühl des Opfers, als Reinigung des inneren Menschen, füllt die Iphi-
., das Gefühl des Opfers, als Verzicht, als Verlust, den Tasso.

s tiefe Erlebnis ist ein Kreuzweg der zur Steigerung oder zur Ver-
ng des Lebens führen kann, und Goethe hat an jedem Kreuzweg

mehrere Möglichkeiten durchgefühlt, oft sie dargestellt. In seiner titanischen und sentimental Epoche hat er es ertragen, neben die Tragödie das humoristische oder selbst parodistische Satyrspiel zu stellen, den Gefühlen die ihn, unmittelbar erlebt, zu zersprengen drohten hat er zugleich, wie ein fremder Beobachter, zugeschaut. So steht der Satyros neben den Kraft- und Genie-entwürfen der Prometheus-zeit, so folgt der Triumph der Empfindsamkeit dem Werther. So hat er das tragische Motiv des Weislingen zwischen zwei Frauen, das Erlebnis der Untreue, welches im Faust und im Clavigo zum tragischen Ende führt, in der Stella zu einer versöhnlichen Lösung abgehogen. Diese Art doppelter Behandlung eines Motivs, oder vielmehr die Ausästelung eines Erlebnisstamms zu mehreren Motiven, entsprach dem Titanismus Goethes besser als seinem Humanismus. In der Zeit seiner Selbsterziehung zur Humanität war ihm eine parodistische oder humoristische Verzerrung seiner gegenwärtigen Gefühle unmöglich. Denn was dem Titanen erlaubt war, unverantwortlich zu schaffen, jeden Augenblick zu nehmen und zu geben im verschwenderischen Gefühl eines gefährlichen Reichtums wofür man keine Rechenschaft schuldig ist -- diese Unverantwortlichkeit, die der Schöpfer mit dem Humoristen gemein hat, diese Willkür und das Spiel mit jedem Stoff, auch mit dem eignen Leben, mußte sich Goethe versagen, sobald ihm an der Festigung und Läuterung seiner Kräfte gelegen war. Mit dem Ideal des Kalokagathon konnte er keinen Gefallen mehr an willkürlich humoristischer Verschwendug von Lebensmotiven finden. Es konnte ihm weder weise, noch schön, noch gut erscheinen, was ihm zur Zeit seines titanischen und sentimental Über schwangs geradezu ein Bedürfnis gewesen war: sich gewaltsam zu ernüchtern von den schöpferisch gesteigerten Momenten auf deren Höhe er sich nicht zu erhalten vermochte. Jetzt galt es diese angesammelte Energie seiner höchsten -- sei es seligsten sei es gefährlichsten -- Augenblicke nicht jählings sich entladen zu lassen, sondern sie der ganzen Breite seines Lebens zuzuleiten, gleichsam die gestauten Kraftmassen zu kanalisieren, aus jedem Erlebnis haushältig soviel als möglich zu ziehen für und durch seine neuen humanen Werte. An Stelle der raschen und genialischen Entladung trat die langsame Ausreifung seiner seelischen Erfahrungen, und kein Motiv durfte mehr herausgeschleudert, oft heißt das verschleudert, oder durch leichtsinnige Behandlung entwertet werden. Darum folgt der an mächtigen Entwürfen und Fragmenten reichen Sturm-und-drang-periode die Zeit der lang ausgetragenen wieder und wieder umgebildeten, liebevoll gehegten oder pflichtschuldig verdrossen mitgeschleppten Werke. Nach der Zeit des Prometheus, Sokrates, Cäsar, Mahomet, der gleichsam im Fieber vollendeten

erther, Clavigo oder der theatralischen und humoristischen Improvisationen wie Satyros, Pater Brey, kommt die Zeit der Egmont, Iphigenie, Wilhelm Meister, die ihn alle Jahrzehntelang beschäftigt haben. Faust begleitet aus jener Frühzeit Goethe auch durch diese Bildprozesse hindurch und in die späteren hinein, weil der schöpferische Geist dem er empfangen wurde, nicht durch eine einmalige Krise zu Ende war, er bestand nicht in einem einmaligen Konflikt Goethes mit seiner Welt, sondern war mit Goethes Natur selbst gegeben und mußte in der möglichen Lage seines Lebens sich erneuern.

Demselben Grund warum die raschen Titanenentwürfe den langwährenden Durchbildungen weichen, treten die humoristischen und improvisatorischen Improvisationen zurück. Die kleinen Sing- und Lustspiele, die für die Weimarischen Hofkreise oder Komponisten zuliebe geschrieben haben ihren Ursprung mehr in der Weimarischen Gesellschaft als in den Konflikten, sie sind nicht humoristisch, sondern fröhlich oder zumindestfalls parodistisch, und ihr Ernst behandelt die Motive absichtlich so, daß wo Goethische Eigenleiden zugrunde liegen, konventionell operettiert werden; überhaupt sind diese Singspiele, Lila, die Fischerin, Scherz, List und Rüdiger und Rüdely, Erwin und Elmire, nicht ursprüngliche Dichtungen, sondern Anwendung des dichterischen Talents zu außerdichterischen, gesellschaftlichen, musikalischen Zwecken, zum Teil gemacht, ja gefertigt, um gewisse Techniken der Oper und des Musikalischen überhaupt praktizieren zu können.

Dem neuen Pflicht- und Verantwortungsgefühl Goethes in der ersten Hälfte seiner Zeit ergibt sich auch eine andre Ökonomie und eine andre Ehrlichkeit gegenüber seinen eignen Erfahrungen. Seit er seine Erfahrungen nicht mehr nur für sich, sondern auch für die Menschen zu machen hat, seit sie ihn nicht mehr bereichern oder schwälen, sondern ihn und andre klären, bilden, erweilen, gewinnen sie für ihn eine größere Tragweite; indem er sie mit dem Leben und sie nach außen und innen wendet, anwendet, wird ihm jede Erfahrung ein Vieltaches, nicht nur ein schöpferischer Moment, sondern ein Prozeß, ein Bildungs- oder Krankheitsprozeß. Was seine Konflikte anstrengt, was des Augenblicks Einbußen gewinnen sie an Nachhaltigkeit. Wenn die Erfahrungen seiner Titanenzeit gern in funkelnde Tropfen zersprühren, so lebt er sie jetzt um seine Wurzeln und leitet sie fruchtbringend seinen Wachstum zu.

Die zweite Lebensstufe hat ihre bestimmte Problemgruppe, deren einzelne Glieder reinander sich bei aller Verschiedenheit so ähnlich sehen wie die verschiedenen bestimmteten Bodens -- wie die Gewächse der Bergflora oder der

Sumpfflora einen unterscheidenden Charakter haben, so unterscheidet sich die Problemgruppe von Goethes titanischem Lebensboden von der seines humanen. Sucht man das äußerste Gemeinsame für die Gesinnung welcher Mahomet, Götz, Urfaust, Cäsar, Prometheus, Sokrates, Werther, und selbst Pater Brey und Satyros entstammen, so kann man (mit gebührender Vorsicht und Bescheidenheit in der Anwendung von vereinfachenden Schlagwörtern) durch einen Goethischen Ausdruck es bezeichnen als Selbststigkeit, nicht im Sinne von Selbstsucht, sondern von Selbstbesessenheit: die verschiedenen Formen unter denen das naturgegebne Ich sich durchsetzen kann, oder die äußeren Hemmisse die es an dieser Durchsetzung hindern sind ihr Inhalt. Dieser Inhalt hat selbst Goethes Arbeitsmethode bestimmt, und das Momentane oder Fragmentarische seines titanischen Schaffens zur Folge gehabt. Das titanische Ich ist selbstgenügsam und erkennt kein Gesetz an als sein schöpferisches Gefühl und seine Augenblicke. Die Welt wirkt auf dieser Stufe noch nicht als Gesetz und Maß, nur als Gegenstand oder Widerstand der Betätigung.

Es ist das Kennzeichen des Übergangs zur Humanität, daß zwischen dem Ich und der Welt das Gleichgewicht hergestellt werden soll, die Welt gewinnt nicht nur eine negative Bedeutung, sondern wird freiwillig anzuerkennende Grenze und inneres Gesetz. Damit tritt an Stelle der Selbststigkeit, um auch hier ein möglichst alle Symptome umfassendes Schlagwort zu gebrauchen, die Bildung: eine neue Gruppe von Problemen ergibt sich die untereinander verwandt, aber vielseitiger sind als die Probleme der vorigen, der titanischen Lebensstufe. Sie haben Goethe darum auch länger, nachhaltiger beschäftigen müssen, immer den einen Faust ausgenommen, der (mit dem Leben Goethes selbst dauernd verwachsen) durch die Überwindung einzelner Lebensstufen nicht mit-überwunden werden konnte. Denn die Selbststigkeit hat es im Grunde mit einer einfachen Gegebenheit zu tun: das Ich, das sich gott- oder naturgetrieben fühlt, hat zu siegen oder unterzugehen . . es trägt seinen Imperativ und sein Schicksal in sich, und schafft von Moment zu Moment die Siege, Erschütterungen und Leiden um derentwillen es da ist: das ist die Stimmung des siegreichen Mahomet, wie des sieglosen Götz, des schöpferischen Prometheus wie des gebrochenen Werther. Aber die Bildung des Ich an der Welt und durch die Welt ist eine vielfachere Aufgabe als die Durchsetzung des Ich gegen die Welt, sie verlangt die Erforschung, Erkenntnis und Anerkennung der Welt als eines bildenden gesetzgebenden Ganzen . . sie verlangt, wenn das Ich eigenwillig und gewaltig ist, Opfer und Verzicht, und sie fordert endlich als drittes und schwerstes die Gestaltung des eigenen stoffartigen Lebens nach den für wahr

Gesetzen sei es der Natur sei es der Gesellschaft: kurz „Bildung“ im Sinn, wozu Mäßigung, Klärung, Entzagung, Wissen, Pflichtge- erantwortung nur Vorstufen oder Mittel sind. Schon die bloße g der Mittel, schon die Wege zur Selbstgestaltung waren für einen d leidenschaftlichen Menschen wie Goethe eine Fülle von Pro- und jeder Weg, oder jede Stufe (wir können solche innere Vor- mer nur näherungs- und gleichnisweise ausdrücken) hat ihn dichte- hältigen müssen. Hier war nichts aus der Fülle des schöpferischen ecks heraus zu improvisieren, vielmehr das lange und langsame nd Durchdringen selbst war Quelle und Inhalt der Eingebung. er andren Seiten, auf immer andren Stufen hat Goethe nach der lung des Titanismus den Bildungsprozeß selbst und zwar sowohl jektives Geschehen wie als subjektives Erleben dargestellt. elterfahrung, die Kenntnis des mannigfaltigen Erdenlaufs mit allen als Bildungsprozeß hat Goethe im Wilhelm Meister darstellen. Hier ist die Welt der eigentliche Gegenstand, und der Held ist Objekt an dem die bildende Wirkung der Welt aufgezeigt wird. Im Meister ist der Bildungsprozeß von außen her dargestellt, als ich geistiges Geschehen, das sich am Menschen vollzieht. Ein ied dieser Problemgruppe, das Fragment »die Geheimnisse«, besie bewußte Erziehung des Menschen durch die großen in der Ge- ervorgetretenen sittlichen und religiösen Kräfte oder Lehren, deren g nacheinander auf ihn wirkt. Im Urmeister noch ist die Bildung schicksal, in den Geheimnissen die Erziehung durch Plan und höhere er Gegenstand. Was in den Geheimnissen nicht vollendet ward, vermaßen später auf andre Weise zur Ausführung gelangt in den hren. Nur handelt es sich bei Wilhelm Meister um ein konkretes m, in den Geheimnissen um den Menschen an sich, losgelöst von hränkungen des zeitlichen Kostüms. Im Tasso und in der Iphigenie iener Bildungsprozeß nicht als Naturvorgang, sondern von innen s seelische Wirkung, nicht als langsames Geschehn, sondern kon- Konflikte des durch Schicksal oder Charakter noch selbstigen dem bildenden Prinzip, das Entzagung oder Opfer fordert. Als rderung tritt Iphigenie dem Orest, auch dem Thoas, die Prin- im Tasso entgegen — womit freilich der Gehalt und der Konflikt ecke nicht erschöpft ist. Im Wilhelm Meister ist der Gewinn des rozesses gebucht . . . er ist dargestellt von dem welcher den Segen mmer wie seiner Bereicherungen übersicht, und der Leiden die seine on gekostet mit heiterer Ironie gedenken darf. In Iphigenie und

Tasso sind aber gerade diese Leiden, die an Zerstörung grenzten, das Eigentliche der dichterischen Inspiration, und nicht von den Errungenschaften, sondern von den Kämpfen aus wird der Prozeß dargestellt. Im Wilhelm Meister ist die Welt als das Bildende, in den Dramen das Ich als das zu Bildende der Inhalt. Wir haben auf alle drei großen Dichtungen als die wichtigsten dichterischen Gestaltungen des Goethischen Bildungsprozesses und als die Sinnbilder für diese ganze humane Lebensstufe noch einzugehen... und wenn wir das Urerlebnis das ihnen zugrunde liegt festgestellt, haben wir die Bildungselemente zu untersuchen in denen sie ihre dichterische Verkörperung fanden.

Kam es auf die Darstellung der bildenden Welt an, wie beim Wilhelm Meister, so drängte der Stoff sich von selbst auf. Wollte Goethe die großen Einflüsse des tätigen, des wandernden, des bürgerlichen, des adeligen Lebens schildern, die verschiedenen Schichten in denen ein junger bildsamer Mensch seine Erfahrungen zu machen hatte, so konnte er nicht gut eine andre Stoffwelt dazu wählen als innerhalb deren er selber seine Ausbildung vollzogen hatte: die breite deutsche bürgerliche, nach oben durch den Adel, nach unten durch die Bohème des Schauspielertums ergänzte, zugleich beleuchtete Gesellschaft. Denn hier war ja das Besondere der Erfahrung wesentlich, gerade die Schauspieler, gerade der Adel, gerade die Gottinnigkeit der schönen Seele waren ja das worauf es ankam, und der Kaufmannsstand des jungen Wilhelm war kein Zufall. Der Bildungswert bestimmter Alters-, Gesinnungs- und Gesellschaftsstufen selbst sollte deutlich hervortreten, und Goethe war hier, um wahr und sinnlich, um beziehungsreich und unterrichtend zu sein, auf die eigene Erfahrung angewiesen — er konnte nicht beliebig allegorisieren oder typisieren, ohne seinen eignen Zweck zu gefährden, seinen Zweck: Welt zu geben, die Welt selbst, monde, société als ein bildendes Milieu, als bildenden Faktor aufzurollen.

Wollte er dagegen das Bildende großer geistiger und sittlicher Weltkräfte in ihrer Wirkung auf den Menschen schlechthin als auf ein geistiges und sittliches Geschöpf zeigen, also losgelöst von den spezifischen Eigenchaften einerseits seines Bildungsmilieus, anderseits seines zeitlichen Individuums — kurz wollte er die Prinzipien der Menschenbildung, nicht die Erscheinungen eines ihm naheliegenden, nämlich seines Bildungsprozesses zeigen, so bedurfte er freilich der Zeichen: seine „Geheimnisse“ benutzen die maurerische Vorstellung eines dem Guten Wahren Schönen geweihten Geheimbundes. Sie sublimieren daraus, unter Abzug der zeitgenössisch maurerischen Praktiken, dasjenige was sich mythisch sinnlich darstellen und ohne Aktualität als ewige Lehre ansprechen ließ. Der Bil-

romantisch setzt zeitliches Kostüm, Gegenwart voraus, das allegorische Gedicht eine möglichst unbedingte Ferne. Freilich konnte es sich auch ganz der sinnlichen Motive entschlagen die an die historisch gefärbte Phantasie des Lesers appellieren mußten, Rosenkreuzer, Gralsrittertum u. s. Die typischen Omnia und Zeichen der großen Welterlöser und Rechtherrsführer werden auf den Helden der Geheimnisse, Humanus und Fragen, die Verkündigung vor der Geburt, die Schlange des Herkules-Mythos, der quellschlagende Stab des Moses. Im Wilhelm Meister sollte alles dargestellt werden und das Weltlich-Zeitliche selbst war als Stoff unbehrlich. Dagegen konnte Goethe bei der dichterischen Darstellung der inneren Kämpfe und Leiden welche seinen Läuterungsprozeß ausmachten begleiten sich nur solcher Symbole bedienen welche ihm als Menschen schlechthin eigneten, nicht als dem Menschen einer bestimmten Epoche, eines bestimmten Gesellschaftsgefüges, eines bestimmten Milieus. Es handelte es sich um das Seelische, nicht um das charakteristisch Dingliche und so sehr jeder Mensch auch innerlich Angehöriger einer bestimmten geschichtlich-dinglichen Welt sein mag und sein muß, so gehört er als nacktes denkendes und fühlendes Wesen der bloßen Natur an, hat eine innere Wirklichkeit die unabhängig von allem Zeitlichen und Ortslichen erlebt werden kann. Diese Wechselwirkung von zeitlich (zeitlich, gesellschaftlich) Bedingtem und naturhaft oder göttlich Unbestimmtem im menschlichen Individuum führt ja zu den Gegensätzen zwischen Materialismus und Idealismus.

Goethe hat hier keinen Gegensatz gekannt, er hat den Menschen als besonderes Objekt, als Geschöpf der Umstände erleben können, wie im Meisters- jahre, und als Träger der göttlichen Kräfte: denn zwischen die Mensch und die Gottheit hatte er sich als Ich in die Mitte gestellt und spiegelte so gut in der Vielfältigkeit der zeitlichen Dinge als in der Einheit der ewigen Gott-Natur. Mit so deutlichem Blick er das Besondere einer allgemeinen Weltbreite darstellte, mit solcher Entschiedenheit hielt er an der Existenz und an der Darstellbarkeit eines Allgemein-menschlichen fest. Er hat mit Bezug auf seine Naturlehre das scheinbar Paradoxe einer solchen Auffassung klar formuliert. »Was ist das Allgemeine: der einzelne Fall, das Besondere: Millionen Fälle.« Was von seiner Naturlehre gilt und was für seine dichterische Praxis, und wie die genaue Sammlung, Beurteilung und Vergegenwärtigung der Millionen Fälle ihm unerlässlich waren — man lese seine Morphologie und seine Farbenlehre — so hat er das Allgemeine, d. h. das Absolute oder Göttliche oder wie man nennen will zur Anschauung zu bringen stets als Pflicht und Bedürfnis empfunden.

Der Erfahrung hat er stets die Idee vereinigt: denn beide zusammen machen ihm erst menschliches Wissen aus.

Den Bildungsprozeß Goethes hatte der Wilhelm Meister gewissermaßen als Erfahrung, Iphigenie und Tasso hatten die entsprechende seelische Erschütterung als Idee darzustellen.

IPHIGENIE

WOLLTE Goethe nicht einfach die lyrische Erschütterung wiedergeben, sondern in Gestalten darstellen, so bedurfte er eines symbolischen Stoffes der restlos der sinnlichen Anschauung genügte, und doch frei war von der verwirrenden Mannigfaltigkeit der Erfahrung, der menschlich konkret war ohne zeitlich charakteristisch zu sein, der das Seelische nackt verleiblichte ohne es durch Kostüm zu verhüllen. Eine solche Welt war — zum mindesten für die Anschauung des Goethischen Zeitalters — die klassische, besonders die griechische, und sodann die wesentlich durch das Medium der Kunst vereinfacht geschene, gereinigte Welt der Renaissance. Zumal in der griechischen Welt war das Ideal eines Rein-Menschlichen Erfahrung geworden, wenigstens war das Historisch-bedingte, das Stoffartige schon durch die kunstmäßig oder mythisch gesteigerte Überlieferung aufgesogen. Der Kreis der menschlichen Inhalte war durch Ferne, durch Stil und Großheit zurückgeführt auf das was daran wesentlich war, gereinigt von dem was daran bloß zeithalt war. Die Renaissance stand hierin freilich hinter der Antike zurück, sie hatte im Gegensatz zu jener Nacktheit bereits Kostüm, aber sie war, als Kunst- und Hofwelt betrachtet, einfacher und erhabener als die bürgerliche Welt der Goethe gehörte, und wenn im Altertum der Mensch in höchster Reinheit hervortrat, so war die Renaissance der klassische Boden auf dem das Individuum sich zum erstenmal selbständig und deutlich entwickelte, nicht der allgemeine Mensch, sondern der besondere Mensch. Gab die Antike, wie sie damals gesehen wurde, die unübertreffliche Symbolwelt ab für alle Konflikte die aus dem Menschsein an sich hervorgehen, so war die Renaissance die stilvollste und motivreichste Symbolwelt für alle Konflikte die aus der selbstbewußten Individualität entstehen, insbesondere wenn sie mit einer ebenfalls individuellen Umgebung zusammentrifft. Wohlverstanden: diese Konflikte des Menschen und des individuellen Charakters können in jeder Welt und unter jedem Kostüm gleich stark und tief stattfinden, aber nicht unter jedem Kostüm lassen sie sich so rein oder gehoben deutlich darstellen wie an der Antike und der Renaissance, nicht weil in diesen Welten das interessantere Kostüm waltet, wie die Historienmaler und Poeten neuerer

amal seit Burckhardts und Nietzsches Entdeckungen meinen, sonst weil diese Welten kostümloser sind, weil das Kostüm das Mensch- und Seelische nicht so sehr überwiegt. In dem Moment da der „historische Sinn“ sich breit macht, da man Griechen, Römer und Renaissance zum Kostüm und des Griechischen, Römischen, Renaissance- und willen dramatisiert und episert, nicht um des gehoben-Mensch- willen, verlieren jene Welten ihren Symbolwert, und entstehen die alten Jambengerüste der Epigonenzzeit oder die zwittrigen Farben- der heutigen Zirkusbühne. Nur solange und nur wo der Glaube te daß in gewissen Zeiten das Wesentliche des Menschen einen und größeren Ausdruck gefunden habe, nur wo man glaubte an ein allgemeines losgelöst von zeitlichen Beschränkungen dar- stehendes Menschliches und zweitens an eine klassische Welt in welcher zeitlichen Beschränkungen schon von selbst aufgehoben seien — nur konnte man mit dichterischer Unbefangenheit, und folglich mit Wahr- eine Symbole vergangenen Regionen entnehmen. Das Vergangene kann nicht vergangen, sondern ewig. Historische Dichtungen, Massen-, Werke welche uns irgendeine geschichtliche Begebenheit oder mit dichterischen Mitteln näherbringen sollen zur Belehrung, dasche Drama oder der historische Roman, sind ein Unding, oder besser ein Zwitterding. Mit dem Erwachen der eigentlichen historischen schaft, des fachmännisch „historischen Sinns“, wie ihn erst das 19. Jahrhundert gezüchtet, ist die Geschichte als dichterische Symbolwelt get. Wo ein Mommsen und Ranke, ist kein Schiller möglich. Ent- man empfindet, wie der mittelalterliche Mensch oder noch Shakespeare alles Vergangne nur als Gleichnis, als Gleichart der Gegenwart, oder lebt eine bestimmte Welt als überzeitlich, wie die Zeitgenossen Schleimanns und Goethes das Hellenentum, in beschränkterem Maße die griechische Renaissance; sonst ist die Geschichte dichterisch tot.

griechische Mythenkreis war neben dem biblischen ein selbstver- sches Element in dem der Geist des jungen Goethe heranwuchs. Es Horizont den die Renaissance geschaffen und auch das Rokoko wesentlich erweitert hatte. Erst durch Herders Geschichts-pantheismus dem jungen Deutschen die Vorzeit des eignen Vaterlands und die in der Völker vernhmlicher geworden, die ganze Geschichte ein göttlicher Offenbarungen und das griechische Volk eines unter den

Die Forderung die Goethe vor Weimar an die Welt stellte war und Charakter, nicht Schönheit und Gesetz, und als Äußerungen von und Charakter hat er, neben dem römischen, dem arabischen, dem

deutschen Helden, auch griechische Helden verherrlicht oder verherrlichen wollen, Prometheus und Sokrates. Vorbilder waren ihm Homer, nicht als Sänger griechisch klaren Himmels, sondern als Sänger heroisch-gewaltiger Menschen und Taten, und Pindar, nicht der weise Mythenverknüpfer, sondern der überschwengliche Dithyrambiker. Was ihn am Griechischen in seiner Titanenzeit anzog war die Lebensfülle und Kraftspannung, das Prometheische, das Ganymedische — oder um es mit dem von Nietzsche geprägten Sammelbegriff, der zugleich an den Gegensatz erinnert, zu bezeichnen: das Dionysische.

Noch über die Wertherkrise hinaus waltet diese Auffassung des Griechischen vor, welche ja nur eine Versinnbildung seiner eigenen Zustände und Bedürfnisse war. Das Melodram Proserpina, das in den Triumph der Empfindsamkeit eingelegt ist, setzt die Reihe der orgiastischen Griechengedichte fort und behandelt das Schicksal der Unterweltfürstin vor allem als Gefühlsspannung. Freilich deutet hier schon drohend und dunkel ein Zeichen auf die Goethische Wendung gegen das Objektive, auf seine Anerkennung einer überseelischen Macht: das Schicksal von dem Goethes Prometheus redet, als über ihm und den Göttern stehend, das wir aber dort nicht zu spüren bekommen, waltet in der Proserpina als ein unausweichliches, als ein objektives Verhängnis. Hier treten schon als die entscheidende, widerwillig anerkannte Macht die Parzen auf, um den Ratsschluß des Schicksals auszusprechen mit dem Kehrwort: du bist unser. Die Gegenwart einer düstern Welt von Verhängnissen wird hier durch die Parzen bezeugt, die Parzen sind eine der Grundvorstellungen von Goethes griechischer Welt, das notwendige Korrelat zu seinen Helden. Sie stehen dem Daimon seiner Gestalten als Anangke gegenüber in einem steten Kampf, an dessen Verinnerung und zuletzt Aufhebung Goethes hellenische Entwicklung vom Prometheus bis zur Iphigenie sich wahrnehmen läßt. Er gehört zu dem inneren Ausgleich zwischen dem selbstherrlichen Ich und dem Zwang der Dinge. Prometheus, Proserpina, Iphigenie sind drei Stufen von Goethes Schicksalsidee.

Im Prometheus erscheint das allmächtige Schicksal, dem Götter und Menschen unterworfen sind, als indifferente, nicht handelnde, sondern nur waltende, nicht am eignen Leibe gefühlte Macht, die der Heros anerkennt wie Luft und Erde, bedingt durch sie, aber nicht geknechtet. In der Proserpina stößt das überschwenglich sich ergießende Gefühl, das mit Liebe und Schmerz den Freuden der blühenden Erde droben im Licht nachhängt, das mit Mitleid sich in das Los der Schatten hineinsinnt, mit Grauen das lichtlose Dasein in den Armen des Pluto erwartet, an den Zwang der Dinge,

Befahl der Parzen, an den Ratschluß des Verhängnisses und geht
er unter daran. Dieses Gedicht drückt so sehr mythische Werther-
ung aus wie der Prometheus mythisch gesteigerte Götz-gesinnung.
Proserpina ist widerwillig, ist mit allem Abscheu „Sklavin des Schicksals“
und sie geht in die unerbittliche Nacht mit Verwünschung wie Werther,
Schicksal nicht als legitim amerkennend, nicht als ebenbürtig mit ihm
zu sein, wie Prometheus, sondern mit Abscheu von ihm besiegt. Ihr Will-
en an den Schattenkönig »Rufe die Qualen aus stygischen Nächten«
ist verwandt der Stimmung womit Werther in den Tod geht: das
Schicksal, die Notwendigkeit erscheint ganz als etwas Äußerer, als rohe
Kraft die uns zertreten und knechten, aber nicht innerlich überwinden
mögen kann. Der autonomen Macht und kampflustigen Selbst-
ähnlichkeit des Götz und Prometheus ist die grenzenlose Innerlichkeit
der Werther und der Proserpina gefolgt. Beide Zustände stehen der objek-
tiven Welt, wie sie als Schicksal verkörpert ist, feindlich oder ohne Ver-
ständnis gegenüber — sie bekämpfen sie oder leiden an ihr — wie es der
Goethe und der wertherische Goethe getan. Die Natur (die andre Form
der man die objektive Welt erleben kann) erscheint im Götz und
Prometheus als Schauplatz oder Wirkungsfeld, im Werther und in der
Proserpina als Gefühl oder als Stimmung; d. h. die Seelenzustände werden
hineingedeutet, sie wird anthropomorphisiert.

Die verinnerlichte Verhältnis zur Außenwelt, das Gleichgewicht zwischen
der Innen- und Außenwelt, das die Weimarer Zeit bezeichnet, werden wir in den grie-
echischen Entwürfen die während dieser Wandlung entstanden gewahr „
Enor-Fragment aus der Mitte der achtziger Jahre und in der Iphigenie,
Anfänge noch früher zurückreichen, deren Konzeption und vollendete
entwickelung verschiedene Stufen Goethes angehören.“

Prozeß den dies Werk am reinsten darstellt kann man die Ver-
wünschung des Schicksals nennen. Die Erziehung zur Humanität, die das
einste Streben des damaligen Goethe ist, bewährt sich hier an einem
griechischen Welt entnommenen, nur ihr zu entnehmenden und Goethe
als unvergleichlich gelegnen Symbol: als Läuterung von einem Ver-
schulden. Der alte Tantalidenfluch, unter dem noch der Muttermörder
steht, an dem er zugrundezugehen glaubt, ein scheinbar unausweich-
liches Äußerer, wird hier entsöhnt und aufgehoben, nicht nach antiker
Weise durch Versöhnung dieses Äußern mit Hilfe eines Kult-akts, sondern
durch die Wirkung einer reinen und wahrhaftigen, sittlich entsagenden Frau,
die menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit“ ist Goethes
eiglicher Geleitspruch zur Iphigenie. Zu diesen menschlichen Ge-
schichten

brecher gehört außer den Eigenschaften auch das Erbschicksal des Orest, und Goethe hat jetzt dem Euripides gegenüber die Verinnerlichung (die Verseelung ist vielleicht der richtigere Ausdruck) nicht nur an den Charakteren vollzogen, sondern auch am Schicksal. Der Fluch ist hier in die Seele des Orest hineinverlegt, das Schicksal aus Euripides hat sich hier die Metamorphose gefallen lassen müssen, daß es als Wertherische Verzweiflung in das Gemüt seines Trägers hineingeschlagen ist.. und aus der kultischen Entszühnung muß hier eine seelische Heilung werden.

Man hat dies als einen großen Vorzug der Goethischen Iphigenie vor der des Euripides gerühmt, bei der insbesondere die listige Vorrichtung zu der kultischen Entszühnung dem modernen moralischen Gefühl zuwiderläuft. Aber Verinnerlichung des Schicksals und folglich der Entszühnung ist ja das einzige und ganze Interesse des Dichters an diesem Stück, der Grund warum er es geschrieben hat — nur diese Verinnerlichung ließ ihn das Motiv ergreifen. Dem antiken Dichter kam es darauf an einen Kampf mit dem Schicksal darzustellen, und er hat das nach antiker Weise getan, ohne moralische Hintergedanken. Bei Euripides ist das Schicksal noch keine Abstraktion, sondern eine geglaubte Macht, fähig ein Opfer zu verfolgen, zu quälen, aber auch sich besiegen, ja überlisten zu lassen. Dazu kam das Interesse an der Fabel und an den Lagen und Leidenschaften woein Menschen bei ihrem Ringen mit dem Schicksal gerieten. Dieses Interesse besaß Goethe von vornherein nicht, und es ist eine Schulstubevorstellung, wenn man meint, Goethe habe da beim Euripides einen fruchtbaren Stoff gefunden, ihn aber — etwa Lessings oder Aristoteles' Poetik gemäß -- veredeln wollen und daher die Tragik mehr verinnerlicht.

Nein, Goethe hat auch hier nur gedichtet was ihn auf den Nägeln brannte, und das war damals der Drang mit seinem Schicksal ins reine zu kommen, mit dem Beladensein von innen und außen, mit dem Kainsfluch der Rastlosigkeit, mit der Ungeduld gegenüber der Welt und dem noch immer nicht rastenden Überschwang. Zwei Gleichnisse seines eignen Lebens sind ihm bei der Lektüre der Euripideischen Iphigenie förmlich entgegengedrungen und haben ihm diesen Stoff aufgenötigt als ein gemäßes Symbol seines Zustands: einmal das Bild des ruhelosen von Furien gepeitschten Orestes, und dann das Bild der sühnenden Iphigenie, ein Lidaartig läuterndes und erhebendes Wesen. Diese beiden Gestalten die ihm in groben Umrissen schon bei Euripides gegeben waren ergriff er sofort mit sympathetischer Leidenschaft als mögliche Keimpunkte einer eigenen Dichtung, einer ganz ihm eignen Dichtung, und er zog mit diesen beiden Grundsymbolen auch den übrigen bei Euripides gebotenen Motivkreis noch herein, der ihm weniger

g war, und den er mit vollkommener Freiheit umschuf, nicht aus sischen oder dramaturgischen Rücksichten, sondern um seinen Gehalt sprechen. Wie etwa »Seefahrt« oder »Mahomets Gesang« nur erweiterte Themen, angewandte, ausgedeutete Assoziationen sind, so mag auch er als furien-gepeitschter Orest, mag Charlotte von Stein ihm als Iphigenie-Trösterin zuerst gleichnishaft erschienen sein (wie es z. B. nicht un-
wahr wäre, wenn aus dem brieflich ausgesprochenen Gleichnis „Kains Schuld liegt auf mir“ sich eine Kainsdichtung entwickelt hätte).

Was Goethe damals beschäftigte, war sein Kampf mit einem Schicksal, was einem seelischen war. Hatte sich ihm ein geeignetes Symbol im Iphigenie-mythus aufgedrängt, so konnte auch der nur im Sinn seiner seelischen Aufgabe, seines seelischen Konfliktes behandelt werden. Wenn einer einen Stoff als Symbol seiner eignen Konflikte wählt, so muß im mindestens ein Punkt sein der sich mit dem Erlebnis deckt, der für das Erlebnis ein vollkommenes Gleichnis ist, oder wenigstens von dem Punkt aus in dem Moment der Begegnung als solches empfunden wird. Um diesen Punkt herum wird er den ganzen übrigen Stoff schichten, von ihm wird er den übrigen, spröderen, seinem Erlebnis fernern Stoff beseelen, beleben, vergeistigen . . . kurz dort schlägt der organisierende Puls der Masse — der springende Punkt, oder um Goethes tiefdeutenden Ausdruck zu gebrauchen: das Motiv, der Beweggrund, das was in Bewegung setzt. Denn nicht der Stoff gestaltet das Erlebnis, sondern das Erlebnis gestaltet den Stoff, und alle Brüche, Risse, toten Stellen eines Dramas kommen daher, daß das Erlebnis nicht stark genug war um von jenem ergriffenen Punkt aus den ganzen Stoff zu beleben, durchzubilden, so daß das lebhaftiges in dem lebendigen Sprachgewebe stocken bleibt. Eben daran aber auch ein Stoff auf die mannigfältigste Weise erlebt werden kann, ist unendlicher Behandlungen fähig, je nach dem Punkte der das Erlebnis der Bearbeiter anspricht und der demnach die Mitte wird. So kann ein Cäsar-Stoff der eine Bearbeiter von einer Analogie seines Erlebnisses Cäsar angesprochen werden, wie der junge Goethe, der andre von einer Analogie mit Brutus, wie Shakespeare: nicht nur die Charakterzeichnung sondern der ganze Aufbau, ja die Personenökonomie, die Szenenfolge eines Werkes hängen ab von dem Punkte um dessentwillen der Stoff bearbeitet wurde, von dem „Analogiepunkte“. Und selbst dann wird der insichere Dichter sich zur Bearbeitung eines Stoffs nur dann entschließen, wenn er im voraus fühlt daß es ihm gelingen werde die ganze vorliegende Masse von jenem erlebten Analogiepunkt aus zu durchdringen, zu überwinden. Hat er sich in diesem Vor Gefühl getäuscht, war die übrige

Masse des Stoffs zu spröd, zu weitläufig, zu abliegend von seinen Erlebnismöglichkeiten, so bleibt das begonnene Werk Fragment . . oder, wird es gewaltsam, etwa aus einem – nicht in das Reich der Kunst gehörigen – Pflichtgefühl vollendet, so entstehen tote oder halblebendige Produkte. Das erstere ist der Fall bei Jugendentwürfen Goethes, Cäsar, Sokrates, Mahomet, bei denen der Analogiekeim, die Sympathie mit dem unabhängig genialen Selbst, nicht ausreichte die Sprödigkeit der dazugehörigen Motiv- oder Milieumasse zu durchseelen. Das andre gilt von der gesamten Eposliteratur, aber selbst einige Werke Schillers leiden daran, an einem Übermaß Kantischen Pflichtgefühls bei dem Ringen mit dem nicht ganz durchlebbaren Stoff.

Der Analogiepunkt, das seinem Erlebnis unmittelbar Entsprechende des Stoffs, das „Motiv“ für Goethe war also bei der Iphigenie ein doppeltes, er fand in dem Mythus der Iphigenie sein Leiden und dessen Heilung gleichsam als zwei ergreifende Gestalten verkörpert und gegenübergestellt: den umgetriebenen Orest und die heilende Iphigenie. Zwei Zustände die in ihm rangen, oder vielmehr eine Leidenschaft und eine Kraft, ein Ideal das er sich im Innersten zueignen wollte, dessen er sich fähig fühlte und das er ja auch außer sich in der Geliebten vergegenwärtigt sah, konnte er ohne Zwang und Sophisterei in Orest und Iphigenie finden. Aber die Analogie ging noch weiter: Orest und Iphigenie standen sich nicht nur gegenüber, so wenig wie sich seine beiden inneren Gegensätze schematisch gegenüberstanden: sie waren verknüpft durch den gemeinsamen Fluch der über ihrem Geschlecht waltete und von dem der Muttermord des Orestes mit seinen Folgen nur das letzte Symptom war. Indem Iphigenie vor der Gefahr steht ihren Bruder opfern zu müssen, sieht auch sie sich von dem alten Tantalidenfluch bedroht. Auch diesen Fluch hat Goethe innerlich gefaßt und dargestellt, als ein momentanes leidenschaftliches Aufbäumen der Priesterin gegen die Götter, indem sie den unverdienten Fluch, das unmachbare Verhängnis, die taube Not empfindet:

Das beste Glück, des Lebens schönste Kraft
Ermattet endlich, warum nicht der Fluch? . . .
O daß in meinem Busen nicht zuletzt
Ein Widerwille keimel der Titanen,
Der alten Götter tiefer Haß auf euch,
Olympier, nicht auch die zarte Brust
Mit Geierklauen fassel!

Erst dadurch daß auch Iphigenie, gleichermaßen wie der schuldbeladne Orestes, unter dem Fluch steht, erst dadurch daß der Fluch nicht von

sondern aus seinem eignen Opfer heraus, von Iphigenie geläutert ist die Analogie dieses mythischen Verhältnisses vollkommen . . . erst war ja auch die Verinnerlichung des ganzen Fluch- und Sühne-
s möglich. Denn es kam Goethe auf seinen eignen innern Läute-
prozeß an, in ihm selbst rangen die Leidenschaft und die reinigende
und auch ihm kam die Läuterung nicht von außen — Frau von Stein
h für ihn nur Verkörperung der besten Kräfte die in ihm selbst
läuterung strebten, seine Hingabe und sein Vertrauen zu ihr beruhten
de darauf daß er in ihr die Bürgschaft für die in ihm selbst be-
ne Kraft zur Läuterung fand.

ndelt sich für ihn also nicht darum sein Verhältnis zu Charlotte im
ien-mythus wiederzufinden und nachzurechnen — nur insofern
te und die ewige Iphigenie Symbole der in ihm selbst wirksamen Läu-
kräfte waren kamen sie für ihn jetzt in Betracht, und es wäre falsch,
an in der Gegenüberstellung Iphigenie — Orest einfach Charlotte —
wiederfinden wollte. Vielmehr sind Iphigenie und Orest beides Ver-
nungen Goethischer Kräfte und Leiden, und das Gemeinsame beider
Fluch unter dem sie stehen: darauf daß dieser Fluch in beiden ver-
a wirkt, aber doch in beiden wirkt, beruht das Spiel und Gegen-
nur sind beim griechischen Vorbild die verschiedenen Personen
herlich vereinigt, sondern äußerlich vertlochten, bei Euripides waltet
h als reale Macht, bei Goethe als seelische Erschütterung, und die
ng erfolgt drum nicht in einem kultischen Handgriff, sondern in
elischen Wandelung.

sich also Goethe selbst wieder sowohl in der Iphigenie als im
s in ihrer Verknüpfung durch den gemeinsamen Fluch als in der
ng, so war der Kern des Dramas gegeben, und die Situationen oder
er innern Zustände woraus es entstanden ist, worauf es beruht, und
es sich dreht sind die Auseinandersetzung Iphigeniens mit sich,
mit sich und beider miteinander über den Fluch und dessen Süh-
nach drei Szenen: die erste Szene des dritten Aufzugs, in der Orest
icksal der Priesterin als ein noch Unbekannter erzählt und sich ihr
nen gibt: und der Angelpunkt dieser Szene wiederum, nicht nur
atischer Hinsicht sondern in seelisch sittlicher, sind die Worte Orests:

Ich kann nicht leiden, daß du große Seele
Mit einem falschen Wort betrogen werdest.
. . . Zwischen uns sei Wahrheit.

ie unbedingte Wahrhaftigkeit des Beladnen ist die erste Vorbe-
zur Läuterung: Läuterung des Schicksals ohne Lauterkeit des Cha-

rakters ist nicht möglich. Und das Ergreifende dieses einfachen Wortes liegt darin daß hier in den kleinsten Raum eine Fülle Goethischen Wesens zusammengedrängt ist. Der harmonisierende Gegenvers der Iphigenie, noch eh sie sich zu erkennen gibt, ist der:

Mein Schicksal ist an deines fest gebunden.

Die nächste Hauptszene ist der zweite Auftritt des dritten Aktes mit Orests Wahnsinns-monolog; wir sehen hier die Wirkung des Fluchs, der Schuld auf ihrem Höhepunkt, vor- und rückschauend.

Die dritte Hauptszene ist der fünfte Auftritt des vierten Aktes, der Monolog Iphigeniens über das Verhängnis unter dessen Last sie jetzt selbst erhebt, als sie nach der glücklichen Heilung des Bruders sich gezwungen sieht entweder seine Rettung aufzugeben oder den Mann zu hintergehen „dem sie ihr Leben und ihr Schicksal dankt“ den König Thoas. Da spricht sie die vorhin angeführten Verse, welche die tiefe Qual eines vom Schicksal in seinen sittlichen Vesten erschütterten Herzens aussprechen. Auch hier ist ein Vers der über den dramatischen Anlaß hinaus ein ganzes Erdbeben Goethischer Seelenkämpfe einfach hinsagt: „Kettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele.“

In diesem Gebet ist die Essenz alles dessen was ein Mensch vom reinsten Willen fühlt, wenn ihm unter der Last unverdienter Leiden oder verhängten Erbfluchs der Glaube zu schwinden droht, d. h. diejenige Kraft vermöge deren er sich und der Welt mit allen Leiden einen Sinn zuspricht.

Iphigenie ist Priesterin und ihr Leben hat sie im Dienst der Götter, also durch den Glauben an die Gerechtigkeit der Götter, an ein objektives Gute, an ein sittliches Maß in der Welt ertragen und geläutert. Dieser Glaube droht sie zu verlassen, der alte Titanenfluch scheint wieder wirksam zu werden — die Begnadung welcher sie ihre sittliche Macht und Ruhe verdankt scheint von ihr zu weichen, und ihr ganzes eignes Ringen scheint ihr, die durch Tun, Leiden und Streben das Heil verdient zu haben glaubt, einen qualvollen Augenblick lang sinnlos vergebens, die Götter scheinen ungerechte Tyrannen, der Fluch dessen Überwindung Aufgabe und sichre Hoffnung ihres Daseins war wird zur untilgbaren Wirklichkeit: die sittlichen Grundlagen ihres Lebens und Glaubens wanken. Sie hat an einen Sieg des Guten über das Böse, des reinen frommen Menschenwillens über das blinde Verhängnis geglaubt, sie hat ihr Leben darauf gegründet und durfte sich dabei des göttlichen Beistands, der göttlichen Bürgschaft sicher halten — nun muß sie auf einmal in den Göttern selbst nur Vertreter der herzlosen unsittlich bösen Willkür sehen: das Parzenlied ist die Erinnerung eines gläubig geläuterten Menschen an die Möglichkeit daß Sühnung unmöglich sei,

Mensch der Spielball unsittlicher Kräfte sei.

Der Konflikt als ein innerlicher ist durchaus unantik, ja er ist pro-sch . . aus einem analogen Verzweiflungsgefühl des jungen Luther ist undgedanke der Reformation entstanden: die Rechtfertigung durch Glauben. Auch Luther verzweifelte daran durch alle guten Werke und Leidungen der Erbsünde ledig zu werden, in die Gnade Gottes zu kommen. Er im Glauben das erlösende Prinzip fand. Doch gilt diese Analogie für die innere Lage, den Grad der seelischen Verzweiflung, nicht für den Inhalt des Konflikts, sie gilt nur psychologisch, nicht metaphysisch. Hier bei Iphigenie handelt es sich um einen Erbfluch, nicht um eine Erbsünde, und ihr ist ja gerade der sittliche Menschenwille selbst die sühnende, erlösende, die rechtfertigende Macht, bei Goethe kann der Mensch von der Erlösung erringen, bei Luther nicht. Nicht die unendliche Kluft zwischen dem sündigen Menschen und der Glorie Gottes ängstet Iphigenie, sondern gerade die Möglichkeit daß die Götter nicht auf der Seite des Guten, daß es keine göttliche Gerechtigkeit, kein sieghaft Gutes gibt. Außerdem, es ist unantik innerlich an einer Diskrepanz zwischen Glaube und Wirklichkeit zu leiden. Der eigentlich antike vorplatonische Kampf bekämpft die Götter oder unterwirft sich ihnen ohne Rücksicht auf absolut Gutes das in der Menschenbrust als Gesetz und Gewissen lebt. Das Gute ist entweder was die Götter befahlen, dann lebt er in Gott mit ihnen . . oder was dem Menschen nützt und wohltut, dann lebt er die Götter entweder danach um oder, wenn sie es ihm weigern, ihnen, ringt mit ihnen oder unterliegt ihnen: der Kampf ist jedenfalls verlierlich, und erst bei Euripides beginnt er sich zu verinnerlichen, in die Menschen im Kampf mit den Göttern, irre geworden an der Gerechtigkeit der Götter, sich dialektischer Waffen bedienen. Gotteslästerung und Opfer ist der erste Schritt zur Verinnerlichung des Ringens zwischen Mensch und Gott.

Der moderne Mensch aber der an ein absolut Gutes im Menschen selbst, das einem göttlichen sei es offenbarten sei es erlebten Gesetz der Menschheit entspricht, hält in dem Parzenlied-monolog Iphigeniens eins seiner Hauptgebete. Es ist eine Goethische Not die sich hier emportingt, keine bloß dramatische Sentenz oder Schulrede. Goethe selbst hatte diese schwere Belastungsprobe seines Glaubens auszuhalten die sich in Iphigenies Parzenlied entlädt. Er selbst, mit einem Gefühl seiner Kräfte und seines Willens, wälzte an einem Sisyphusblock der jeden Augenblick wieder oben sein wollte, er selbst hatte Momente da die angeborne Leidenschaft, das unbändige Titanenblut und die Schwere der Aufgaben, die

er mit sittlichen Ernst und Glauben angriff, ihn um alle Früchte s
Mühen und Leiden zu bringen drohte, da er des Treibens und Ringens
war, ja da selbst die Verzweiflung ihn anwandte, alles sei umsonst
sinnlos. In solcher Verfassung hat er Wanderers Nachtlied gedichtet
und wenn er mit so ermattetem Herzen nach dem Sinn des menschlichen
Geschehens und der göttlichen Leitung fragte, so mochte ihm als Antwort
das Harfnerlied werden:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein . .

und der Schluß der Harfnerstrophe drückt nur den Gipfel jener Weltzweiflung aus deren noch heilbare Grade Goethe in den Monologen Orest und der Iphigenie verlautbart . .

Und über seinem schuld'gen Haupte bricht
Das schöne Bild der ganzen Welt zusammen.

Der Parzenlied-monolog der Iphigenie ist der eigentliche Mittelpunkt, besser der Schwerpunkt des ganzen Stücks, wobei man das Gleichgewicht „Schwerpunkt“ sich völlig verdeutlichen muß. Alle Gewichte sind hier sammengedrängt . . man nehme diesen Monolog heraus, so verliert er verschiebt alles seinen Sinn, während das Fehlen jeder andren Szene die Handlung verschieben würde, aber nicht den Sinn, nicht die Macht um derentwillen Goethe das Stück verfaßt hat. Hier sehen wir den Kampf zwischen sittlicher Macht und Schicksal und altem Fluch in der Seele der Helden selbst zusammengedrängt, der sonst in Spiel und Gegenspiel unserer Personen als Dialektik oder Aktion auseinandergelegt ist. Orests Wille sinn ist das eine Extrem dieses Kampfs, worin der Sieg des Fluchs entdeckt scheint, Iphigeniens Bekennen und Versöhnung mit Thoas im letzten Akt zeigt das Übergewicht der läuternden Mächte. Hier aber steht die Welt im Gleichgewicht, hier wirkt im kleinsten Punkt die größte Kraft bei den Prinzipien: hier erscheint, grade unter der größten Belastungsprobe, die äußerste Spannung Iphigeniens sittliche Kraft. Ihr Glaube (der ja das bis zur Vorstellung von Göttern verdichtete Gefühl einer sittlichen Kraft ist) waltet in seiner schönsten Aktivität, da er unmittelbar mit der Verzweiflung, d.h. dem Gefühl des Erbfluchs ringt. Aber indem er ringt, indem er beten kann „Rettet euer Bild in meiner Seele“ ist der Sieg schon entschieden. Das Beten können ist schon das Zeichen der Gnade. Das Parzenlied ist ein Nachklang einer bösen Vergangenheit, nicht ein Vorklang zerstörerischer Zukunft . . und indem Iphigenie durch das Parzenlied das Bild der bösen Willkür, der Fluchwelt, des gesetzlosen Kampfs zwischen Gött

tanen aufruft, objektiviert sie sich die Gefahr und das Leid, wie es sie selbst zu objektivieren und damit zu bannen wußte.

Die drei Szenen also, die Begegnung zwischen Orest und Iphigenie, der Ahnsinns-monolog des Orestes, und der Parzenlied-monolog der Iphigenie sind vom dramatischen Werk aus gesehen die Hauptträger des inneren Sehens, alle andren enthalten die Vorbereitungen, die Hemmungen oder Entwicklungen der hier gedrängten Inhalte. Vom Dichter aus gesehen ist diese drei Szenen die Darstellung der seelischen Motive aus denen das Werk entstanden ist, die Keime der künstlerischen Erregung, die Zentren der Erregung aus und nach denen hin er die übrige Stoffmasse zu beseelen, zu motivieren, zu gestalten hatte. Hier hat er die Motive des Stoffs beseelt und erinnerlicht die durch sein eigenes Erleben unmittelbar entstofflicht werden konnten, die schon Euripides ihm als willkommene konkrete Gleichungen für seine Seelenkämpfe geboten hatte: den turien-gehetzten Orest, die Mutter und den gemeinsamen Fluch über beiden. Die Frage war ob der Motivkreis sich von da aus gleichfalls beseelen und mit seinem eigenen Erleben tränken lassen würde.

Im Euripideischen Stück fand Goethe als wesentliche Stoff-elemente noch vor, als Spieler und Gegenspieler wodurch die Handlung, der Sotteraub zur Entzüchtung des Fluchs, beschleunigt und retardiert wird. Den Pylades als fördernd, den Thoas und die Seinen als hemmend. Fand er, als ursprünglich nicht seinem Erleben selbst analog, ein stoffliches Motiv in der Lage der Iphigenie überhaupt: sie ist bei Euripides von einer heimat verbannte Priesterin an einem öden barbarischen Strand. Man sieht wie Goethe gerade dies Motiv zum Träger seiner eignen Sehnsucht gemacht hat... er hat bei Euripides aus dieser Situation nichts entwickelt vor, sondern als die Trauer Iphigeniens über den Untergang ihres Hauses und des unheilvollen Walten des Dämons der sie der Heimat entrissen hat. Euripides ist Iphigeniens Unzufriedenheit und Verzicht sinnlich beschränkt auf den nächsten Kreis dem sie angehört: Geschlecht, Haus, vererbtes und erzwungene Pflichten. Goethe hat die Unzufriedenheit vertieft und weitert zur Sehnsucht und den verdrossenen Verzicht zur selbstüberwindenden Ergebung. Hatte er einmal in dem gegebenen Motiv, der äußeren Vision der Iphigenie, die Möglichkeit solcher seelischen Zustände begriffen, so durfte er auch hier nur in sein eigenes Gefühl zurücktauchen, um die endigste und gegenwärtigste Analogie zu finden, um auch dieses Motiv möglich aus den eigenen Erlebnissen zu speisen. Auch er hatte ein heimliches Heimweh nach größeren Lebensformen als unter denen er sich befand, nach freierem Atem, hellerem Himmel, auch er war ein Held.

lene unter Barbaren, und so brauchte er nur das tiefe Verlangen das ihn nach Italien getrieben hat, in Gesinnung und Rede der Iphigenie zu gießen, um sie zum innigen Gleichnis auch dieses Gefühls zu machen. Der erste Monolog der Iphigenie dankt seine ergreifende Wirkung nicht seinem dramatischen, sondern seinem Bekenntnisgehalt. Bis zum Rand gefüllt mit Goethischer Lebenssehnsucht sind die einfach großen Worte worin Iphigenie scheinbar nur ihre Lage ausspricht:

Und an dem Ufer steh ich lange Tage,

Das Land der Griechen mit der Seele suchend.

Auch diese Stelle gehört zu denen deren ich vorhin schon zwei erwähnte: wo das dramatische Symbol gleichsam transparent wird von der Glut des Dichters die in solche Verse zusammengedrängt ist. Sie gehören nicht nur dem dramatischen Zusammenhang an der sie hervorruft, sondern werfen ihr Licht auf ganze Lebensgebiete, lösen die Spannung ganzer Jahre ernst und leicht in einem Zauberwort.

Dieser erste Monolog gibt noch als vorklingend leise Spannung den Widerstreit zwischen Leid und Selbstzucht dersich im Parzenlied-monolog durch die Entwicklung der Vorgänge zur Erschütterung gesteigert findet: auch er ist ein Gebet in dem Unfriede und Glaube miteinander ringen.

So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen

Ein hoher Wille dem ich mich ergebe;

Doch immer bin ich, wie im ersten, fremd . . .

O wie beschämt gesteh ich, daß ich dir

Mit stillem Widerwillen diene, Göttin,

Dir meiner Retterin! mein Leben sollte

Zu freiem Dienste dir gewidmet sein.

Es ist der Zwiespalt zwischen natürlichem Drang und sittlicher Ergebung worin Goethe selbst in den Jahren seiner Italientfahrt schwankte.

Was ist nun aus dem Barbarenkönig Thoas und dem klugen Freund Pytlades bei Goethe geworden? aus welchen Analogien seines Erlebens konnte er sie umbilden, beseelen? Sie sind bei Euripides die äußeren Widerstände oder die äußern Beförderer der Entzürnung. Zwischen Iphigenie und Thoas besteht gar keine seelische Bindung. Orest und Pytlades erscheinen dort nur praktisch verbunden zu dem gemeinsamen Zweck des Tempelraubs.

Goethe hat den Konflikt der Iphigenie mit Thoas, der bei Euripides eine bloße Überlistung ist, vertieft und in die Seele hineinverlegt, indem er sie durch Dankbarkeit an ihn bindet und den Thoas durch Liebe an sie. Erst dadurch daß Iphigenie zur Erlösung nur durch einen Treubruch, eine Pflichtverletzung, eine Herzlosigkeit gelangen könnte ist ja ein innerer tragischer

kt möglich, bei der Art wie Goethe auf Grund seines Erlebens nun die Iphigenie angelegt hat. Eins zieht das andre nach.

Goethe war der Iphigenienstoff zunächst ein Gleichnis für seinen eignen Kampf zwischen Titanenfluch und Humanität, ein Gleichnis für Geschichte seiner eignen Läuterung. Was bei Euripides kultische Entzückung war nahm er als Symbol für sittliche Läuterung. Verinnerlichte er es Hauptmotiv, so konnte er keinen äußern Konflikt mehr brauchen zwischen Thoas und Iphigenie, er mußte auch diesen verinnern durch die sittliche Beziehung, so daß beide nicht in Widerstreit geraten könnten, sich die Seelen zu zerreißen. Wenn Iphigenie des Fluchs ledig wurde, mußte durch Beraubung und Überlistung eines Mannes der ihr gleich ist, so wäre das Drama Goethes in seinem Keim vernichtet. Erst aus diesem Zwiespalt zwischen Pflicht und Neigung kommt ihr der Fluch, dem sie steht ins tiefste Gefühl, erst dadurch wird der Parzenliedzug begründet. Der Widerstand gegen die Befreiung und Entsühnung so notgedrungen von innen her kommen, und das konnte nicht durch Fesselung der Iphigenie, sondern nur durch innere Bindung von Thoas geschehn . . das ist eine Entwicklung des Analogiekeims in Goethe seine Iphigenie konzipierte.

ebenso auf der andren Seite: erst wenn Orest auf der einen Seite durch Iphigenien, d. h. mit deren Wahrheit und sittlicher Läuterkeit den ist, kann die Verknüpfung mit dem weltklugen und unbedenklich aber geliebten Freund Pylades, dem es auf Unwahrheit zum guten nicht ankommt, auch ihm in den seelischen Konflikt zwischen Schuld ihne, Fluch und Heilung hereintreissen auf den es Goethe ja allein den selbsterlebten Konflikt ankam. Erst die innerliche Ungleichartigkeit des Orestes und Pylades bei tiefer seelischer Gemeinschaft ermöglichte einen seelischen Kampf des Orestes. Diese Ungleichartigkeit ist Goethe und neue Konzeption, denn Euripides macht beide gleichartige Gemeinschaft mehr zweckmäßig als liebend.

Iphigenie kämpft das was sie an Thoas bindet mit dem was sie an bindet und verstärkt den primären Streit zwischen titanischem Schicksal ihrem sittlichen Willen, so daß jener schon in ihr selbst beschlossener Konflikt sich gewissermaßen weiterleitet nach außen in ihre sittlichen Beziehungen. In Orest kämpft gleichfalls das was ihn an sie bindet mit dem was ihn an Pylades bindet, d. h. sein Wille zur Läuterung mit seinem Willen zur Rettung um jeden Preis. Während Euripides also im Grunde drei gegen Einen, nämlich Iphigenie, und Pylades gegen Thoas, List gegen Macht kämpfen, zieht sich bei

Goethe von Thoas zu Iphigenie, von Iphigenie zu Orest, von Orest zu Pylades eine Kette innerer Wirkungen und Gegenwirkungen, sittlicher und leidenschaftlicher Kräfte, die sich alle schließlich lösen und vereinigen in Iphigenie selbst und durch Iphigenie selbst, d. h. durch die sittliche Kraft der Wahrheit und Hoheit welche in ihr dominiert, in ihr verkörpert wird. Diese Kraft strahlt von ihr aus nach allen Seiten: sie überwindet, und zwar innerlich, die Rauheit des Thoas auf der einen Seite und die Schläue des Pylades auf der Gegenseite, sie hebt in Orest und in Iphigenie selbst den gemeinsamen Fluch auf durch reine Menschlichkeit. Iphigenie wirkt nicht nur auf alle andren Gestalten des Stücks, sondern auch in ihnen. Sie, d. h. ihr Charakter, ist das gemeinsame Schicksal aller. Bei Euripides kann der äußere Gewaltkampf, wenn er nicht durch Untergang der einen Partei beendet werden soll, nur durch ein äußeres Prinzip geschlichtet werden, durch die *Dea ex machina*.

Bei Goethe liegt die Lösung, die Erlösung, welche zugleich Sühnung des Orest und Versöhnung des Thoas sein muß, im Charakter der Iphigenie, bei Euripides im Eingreifen der Athene. Iphigeniens innerer Charakterersetzt oder verwandelt das äußere Schicksal. Indem Goethe Iphigenie umbildete, kraft seines eigenen Erlebens, zur Hohepriesterin der unbedingten Wahrhaftigkeit und Selbstzucht in Tun und Denken, hat er aus dem von ihr, d. h. von ihm selbst ausgehenden Licht zugleich alle andren Figuren modelliert, alles Geschehen und alle Personen sind Ausstrahlungen dieser sittlichen Kraft, alle Konflikte werden nur lösbar durch diese sittliche Kraft, wie sie auch innerlich nicht möglich wären, wenn sich Schicksal, Leidenschaft, Fluch und Natur nicht an ihr brächen.

Eine Gestalt und ein Schicksal wie die Iphigenie konzipieren zu können auf Grund der Euripideischen Vorlage, diesen Stoff so lesen und deuten zu können, das setzt eine innere Hoheit und einen menschlichen Adel ohnegleichen voraus, und darum bleibt, abgesehen von Kunst und Genie, die Iphigenie vor allem für Goethes Charakter das verherrlichende Denkmal, wie es denn das Evangelium der deutschen Humanität schlechthin ist. Goethe hat tiefere, stärkere, größere und umfassendere, sogar kunstvollere Werke geschaffen, aber kein edleres, kein schöneres. Das gilt natürlich nicht wegen der edlen Lehren die sentenzenhaft darin ausgesprochen sind: das könnte auch ein gemeines Gemüt . . aber gerade solche Konflikte erleben zu können, für solche Konflikte nur solche Lösung, aus solchen Nöten eben diesen Ausweg allein gangbar zu finden, und dies alles ohne Stauen über sich selbst mit der innigen Einfachheit und mit der stillen Ergriffenheit aussprechen zu dürfen, wie es Goethes Iphigenie tut, das läßt sich

erlernen, nicht nachempfinden, das ist eine Genialität des Herzens die es hat oder nicht hat, ein moralisches Urphänomen.

eben weil in diesem Stück der Adel des Herzens selbst schöpft. Ist, hat er sich nicht nur Gedanken, sondern Stil und Gestalt ge-
n, d. h. eine neue Schönheit. Das Moralische bleibt bei Goethe als Künstler nicht bei der Gesinnung, sondern es tritt heraus in die Sprache, es spricht zur Empfindung als Schönheit. Die Jambensprache der Tragödie, die endgültige Durchbildung der schon von Anfang an jambisch gebliebenen Prosa, ist nur der klangliche Niederschlag eines inneren Ausdrucks zwischen leidenschaftlicher Erschütterung und selbstbewußter Bärme. Die Ruhe wie die Wallung dieser Verse unterscheiden sie von den früheren und späteren Dramendiktionen. Die Shakespearische Rede ist eben durch die allseitige Leidenschaft, der Vers geboren aus der Seele selbst, und was bei Shakespeare, der freilich alles eher war als Goethe, der starker und Dränger, Stil schafft ist nicht ein bewußter Wille zum Schönen, sondern der Instinkt der Gestaltung. Wie seine Gestalten, so empfängt eine Diktion ihre Grenze von innen her, nach demselben Gesetz das ist, das sorgt daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Lessings Vers ist kein Wunsch nach Übersichtlichkeit, er ist beinahe ein graphisches Bild und kaum etwas andres als abgeteilte Prosa. Schillers Dramenvers ist geboren aus der Ehe zwischen Enthusiasmus und Verlangen nach Würde, er ist rhetorischer Repräsentation: er unterscheidet sich von dem Goetheschen ebenso wie der Lessingischen Vers, dadurch daß er nicht so sehr ein Ausdruck eines Bedürfnis, Ergebnis einer bestimmten Kräfte lagerung des Geistes, als ein Wirkungsmittel nach außen. Schillers Vers formte sich nach Gedanken an ein großes Publikum auf das er wirken sollte: er hat die Bühne als moralische Anstalt zur Voraussetzung. Goethes Iphigenienversen sind entstanden, und wäre so wie er ist, auch wenn es kein Publikum und keine Schaubühne gäbe. Goethes Vers hat nur einen Zweck. Kurz, wie das ganze Werk, so ist auch der Vers der Iphigenie von Goethe aus gesehen, eine Bändigung und Läuterung quälender fährlicher Überkräfte, von uns aus gesehen das sprachliche Zeichen einer echten Kalokagathia.

ENOR

SELBEN seelischen Ursprung, in mancher Hinsicht dasselbe Motiv wie die Iphigenie hat das Trauerspiel-fragment Elpenor. Wenn man die Stücke vergleicht, so begreift man warum eines von beiden Fragment

bleiben mußte. Goethe konnte dieselbe Aufgabe nicht zweimal lösen wollen: denn dem Grundproblem, der Stimmung und der Atmosphäre nach ist der Elpenor der Iphigenie so nah, daß er fast auf eine Wiederholung hinausgelaufen wäre. Auch hier handelt es sich um eine fortwaltende, fluchartige Schuld die aus der Vorgeschichte des Dramas hereinwirkt: Spiel und Gegenspiel dreht sich darum ob ihre Wirkungen siegen oder besiegt werden sollen. Einer antiken Königin Antiope haben Unbekannte vor Jahren den Gemahl erschlagen und den unmündigen Sohn geraubt. Beim Bruder ihres Gemahls, einen düstern Kreonartigen, mächtüchtigen König, den sie nicht liebt, auf dessen Beistand sie aber als hilflose Witwe angewiesen ist, lernt sie dessen Söhnchen Elpenor kennen. Sie erlangt, von einer mütterlichen Sympathie für das Kind erfaßt, von seinem Vater gegen Abtretung einiger Gebiete die Erlaubnis, ihn an Kindesstatt zu ihrem Trost aufzuziehen, bis er zum Jüngling erwachsen ist. Der Mörder und Räuber aber ist, ohne daß sie es weiß, eben Elpenors Vater - um seinem Erben das ganze Reich zu sichern, hat er das Verbrechen begangen. Dies ist die Vorgeschichte. Das Fragment selbst beginnt mit dem Tag, da Elpenor unter Festlichkeiten zu seinem Vater zurückkehren soll. Das Gespräch der Pflegerin mit Mägden exponiert den Vorgang. Die zweite Szene entwickelt im Gespräch mit der Pflegerin den Charakter Elpenors selbst, er ist ein heldenhafter, edler und wohlgeratener Jüngling etwa nach Art des jungen Alexander, begierig nach großen Taten, geschickt in allen leiblichen Künsten. Es folgt ein langes Abschiedsgespräch zwischen Antiope und Elpenor, das den Knoten schürzen soll: sie erzählt ihm ihre Vorgeschichte, entflammt sein Herz, überträgt ihm feierlich die Pflicht der Rache und die Pflicht des Opfers. Er soll schwören den Mörder zu suchen und zu strafen, und wenn ihr geraubter Sohn, erkennbar an einem Muttermal, wie Elpenor selbst auch eines besitzt, wider Erwarten sich als lebend erweisen sollte, so soll er sich verpflichten diesem die gebührende Hälfte des Reichs freiwillig abzutreten. Beides gelobt Elpenor. Den zweiten Aufzug eröffnet ein Monolog des Polymetis, eines alten Vertrauten von Lykus, der zur Einholung Elpenors abschickt ist. Er kennt den wahren Sachverhalt und schwankt in der Qual der Ungewißheit ob er ihn offenbaren soll oder nicht.

Entdeck ich es, bin ich ein doppelter Verräter;

Entdeck ichs nicht, so siegt der schändlichste Verrat . . .
nämlich Lykus erreichte dann die Frucht seines Verbrechens.

In einem anschließenden Gespräch entwickelt Elpenor dem Polymetis seine Herrscherwünsche und Hoffnungen, die dieser mit Hindeutung auf seine künftigen Herrscherpflichten beantwortet. Mit einem abermaligen

og des Polymetis, worin er seine Absicht das Geheimnis zu verraten
bt, bricht das Stück ab, und läßt uns die Aussicht auf mehrere Mög-
en tragischen Ausgangs. Die weitaus wahrscheinlichste ist daß El-
durch die Enthüllung des Polymetis in den fürchterlichsten Konflikt
en Vater und geliebter Pflegemutter stürzt, er ist genötigt entweder
er zu ermorden oder einen feierlichen Eid zu brechen, er muß den
verabscheuen und kann die Mutter nicht mehr lieben, er muß, bei
ritterlichen, königlichen, frommen Sinn notwendig einen von zwei
hen Greuln begehen, den Vater töten oder die Götter durch Eidbruch

Er verliert zugleich alle königlichen Hoffnungen: dieser Konflikt
rtieft durch den lautern, edlen, dabei heldenhaft ehrliebenden Cha-
des Jünglings. Elpenor gerät also durch die Enthüllung des Poly-
n einen nicht dem Sachinhalt nach, aber der Form nach ähnlichen
halt wie Iphigenie durch die Entdeckung daß Orest ihr Bruder ist
ß Thoas sie liebt. In beiden Fällen steht die edle Seele vor der Not-
keit, eines von zwei Wesen denen sie verpflichtet ist tödlich zu ver-
oder vernichten, in beiden Fällen müssen die Götter oder das mensch-
efühl, die Natur oder das Schicksal auf zerstörende Art beleidigt
. In beiden Fällen ist der edle Mensch in Gefahr die ganze Frucht
Daseins zu verlieren: Iphigenie alle Erfolge ihrer sittlichen Existenz,
r alle Hoffnung auf ein königlich ehrenvolles, heldenwürdiges Le-
e es seinem Charakter allein angemessen ist.

In beiden Fällen wird also eine edle Anlage, ein lauterer Wille gefährdet
mit Vernichtung bedroht durch einen in die Seele eindringenden
in beiden Fällen ringt eine unabweisbare Schicksalsmacht mit dem
en sittlichen Charakter. Dabei wollen wir nicht die mehr technische
hkeit betonen, daß in beiden Stücken jener Fluch oder jene Schuld
Vorgeschichte ist, die erst durch sukzessive Enthüllung die Hand-
haft und bewegt. Diese Ähnlichkeit ist nicht, wie die andren, im
ebnis Goethes begründet, sondern in seinem Bildungserlebnis,
n in der Einwirkung der griechischen Vorbilder: bei der Iphigenie
e solche Vorgeschichte ihm schon durch den Stoff gegeben . . . beim
r, dessen Handlung Goethe selbst erfunden hat, mag ihm der Oedipus
hwebt haben, das klassische Beispiel einer durch Enthüllung von
chichten zur Entwicklung gebrachten Tragik. Der Erfindung und
des Elpenor liegt abermals derselbe Konflikt in Goethes eigner
ugrunde aus dem heraus seine Behandlung des Iphigenien-Stoffs
sen ist: der Konflikt zwischen einer außersittlichen Gewalt, sei sie
oder Schicksal, Schuld und Leidenschaft, oder Fluch und Verhäng-

nis, mit einem sittlichen Willen, sei dieser nun auf lauteren Wandel oder auf königliche Taten gerichtet. Elpenor enthält, von dieser Seite aus gesehen, dieselben seelischen Elemente, ja Motive wie die Iphigenie, nur in anderer stofflicher Verbindung — wenn ein Gleichnis erlaubt ist: es sind verschiedene Figuren desselben Kaleidoskops: dieselben Motive etwas anders gelagert, anders gedreht.

Der Grundunterschied zwischen Elpenor und Iphigenie ist, bei gleichem seelischen Ursprung, daß beim Elpenor der Konflikt so angelegt wird, daß eine Versöhnung nicht möglich ist: der sittliche Wille muß hier, soweit wir sehen können, den bösen Gewalten unterliegen. Elpenor muß, wenn nicht äußerlich, so doch innerlich untergehn. Das heißt, aus der Zeichensprache des Dramas in die seelischen Bewegungen Goethes zurückübersetzt: die Möglichkeit eines Unterliegens in dem Kampf um die eigne Humanität war wenn nicht dem Bewußtsein, so doch dem Gefühl Goethes damals gegenwärtig. Jeder seelische Konflikt ist eine Gabelung, ein Kreuzweg wo die eine Richtung zum Sieg, die andre zum Untergang führen kann. Dichterische Selbstdarstellungen solcher Konflikte enthalten oft nur die Verwirklichung verschiedener Möglichkeiten: so hat Iphigenie den glücklichen Ausgang dieses Konflikts verkörpert, Elpenor, und wie wir später sehen werden, Tasso, bedeuten die Darstellung der entgegengesetzten Möglichkeit die in demselben Keim eingeschlossen war.

Elpenor konnte keine Motive entfalten die nicht in Iphigenie oder in Tasso deutlichere und unmittelbarere Symbole gefunden hätten: diese beiden großen bereits im Wachsen begriffenen Gebilde, welche aus Goethes damaligem Hauptkonflikt emporsproßten, entzogen dem später knospenden Schößling desselben Lebensbodens Luft und Saft, so daß er in ihrem Schatten verkümmern mußte. Vielleicht hätte Goethe in diesem Fall, wo er ja die für seinen Grundkonflikt symbolische Handlung selbst erfunden hatte, zur völligen Durchbildung der entsprechenden Motive gelangen können, wenn nicht vorher seine schöpferische Phantasie schon von denselben Motiven bei zwei andren Arbeiten im Anspruch genommen, festgelegt worden wäre, durch Iphigenie und Tasso. Wir haben hier einen weiteren Grund durch welchen ein angefangenes Werk in seiner Vollendung gehemmt wird, und zwar von innen her. Manche Werke Goethes müßten fragmentarisch bleiben, weil der ergriffene Stoff zu spröd war um von Goethes Erlebnis ganz durchseelt zu werden . . . der Elpenor blieb Fragment, weil das Erlebnis bereits durch die Umbildung eines andren Stoffs beschäftigt war, gleichsam die dichterischen Wellen in ein andres Bett ablenkte.

Goethe selbst hat über dies Fragment später, als er 1798 mit Schiller

er korrespondierte, sehr hart geurteilt: er nannte es ein Beispiel un-
schen Vergreifens im Stoffe und weiß Gott für was noch andres ein
ades Beispiel, und lobte nachher Schillers ein wenig günstigeres, aber
och absprechendes Urteil. Er hatte Schiller das Fragment unter Ver-
gung seiner Autorschaft zugeschickt, und dieser erklärte es für ein
antisches Produkt, das kein Kunsturteil zulasse. Es erinnere an eine
Schule, zeuge von einer sittlich gebildeten Seele, einem schönen und
sagten Sinn und von Vertrautheit mit guten Mustern. Er fand „eine ge-
Weiblichkeit der Empfindung und viele Longueurs, Abschweifungen
suchte Redensarten“ darin.

Ach der völligen Überwindung des Konflikts und des Übergangs aus
im der Elpenor empfangen wurde mußte das Produkt Goethe in je-
nsicht zuwider sein: denn es stellt nicht den entschiedenen Konflikt
Iphigenie und Tasso — es hält gerade einen unruhvollen,fordernden,
einer Seite hin gelösten Zwischenzustand fest, eine Spannung die
Auflösung verlangte und die nicht aufgelöst ist, weil das Werk eben
s Fragment existiert. Dies Fordernde, Unaufgelöste, Zwitterhatte
auch die Diktion aus: eine Mischung aus der gehobenen Prosa der
Iphigeniefassung, freien Rhythmen und Blankvers. Zwischen den
Zugang und der Vollendung der Iphigenie und des Tasso steht das
Fragment als eine Andeutung und zugleich Überspannung der Mo-
tive in diesen beiden Werken rein aufgelöst und durchgeformt sind.
Beide auf Goethe und Schiller darum damals von den vollendeten Sinn-
en dieses Gehaltes aus gesehen den Eindruck des Unverdauten, Über-
en und sogar Brutalen machen.

SO

Möglichkeit eines Untergangs der titanischen leidenschaftlichen
Kräfte beim Zusammenstoß mit der gesetzlichen Wirklichkeit hat Go-
ethe der italienischen Reise noch immer lebhaft empfunden, und Tasso
Sinnbild dieser Empfindung geworden, wie Iphigenie das Sinnbild
zuaubens an den Sieg der sittlichen Kraft geworden ist. Beide Schau-
sind, wie auch der verkümmerte Entwurf des Elpenor, entsprungen
dem gemeinsamen Keim in Goethes Gefühl: daß sein Leben abhänge
Kampf oder Ausgleich zwischen dem leidenschaftlichen, sei es geniali-
se sei es schicksalbeladenen Ich und dem in der objektiven Welt wie-
tern des Menschen gleichmäßig gültigen Gesetz, sei es Natur- oder
gesetz. Iphigenie siegt in diesem Kampf mit Hilfe und zugunsten
sittlichen Gesetzes. Tasso geht daran zugrunde. Darin liegt eben die

neue Problemstellung gegenüber dem Wertherum, daß Tassos Untergang ein Sieg des Gesetzes ist, Werthers Untergang aber zugleich ein Sieg der Leidenschaft über das Gesetz, über jede Bindung, über die objektive Wirklichkeit. Goethe hat es gebilligt daß man den Tasso einen gesteigerten Werther nannte. Worin aber besteht die Steigerung? In der seelischen Vertiefung des Konflikts in welchem die beiden Leidenden untergehen. Werther freit sich, indem er sich tötet, von einem Druck den er nicht als gescheitert anerkennt, sein Tod ist die Zersprengung unberechtigter Bande, und in der Hinsicht ein Sieg, ein Triumph, zwar nicht des leidenschaftlichen Individuums, wohl aber der Leidenschaft selber von welcher dies Individuum besessen ist. Indem die Leidenschaft ihren Träger vernichtet, trummt sie. Im Tasso aber geht ja das Individuum gerade daran zugrunde daß die Leidenschaft, ungeschwächt, mit Bewußtsein abdanken muß, daß das Gesetz, die Wirklichkeit anerkennen muß als das Gültigere und Stärkere ohne doch sich unterwerfen zu können. Werther wird zersprengt durch die übermächtige Leidenschaft, und Tasso erstickt an ihr, da sie sich nicht einmal durch den gewaltsamen Tod entladen kann. Dieser Verzicht deutet eine größere Qual, eine innigere Tragik als die vernichtende Befreiung Werthers.

Auch liegt freilich die Tragödie Werthers weniger in der Tat selbst als in den Motiven die ihn dazu trieben, während im Falso der Abgrund am Ende sich öffnet . . . und im Ganzen ist Tassos Tragik mächtiger für ihn selbst und in Wirklichkeit das wodurch er leidet mehr als für das mehr tatsächliches Dasein hat als für Werther. Denn für Werther eigentlich nichts als sein Ich mit seinen Wallungen und Wünschen. Tasso aber existiert nicht nur diese Außenwelt, der Hof, Antonio, sondern sie haben auch, ob er will oder nicht, Geltung und Recht, die Prinzessin ist für ihn nicht nur, wie Lotte für Werther unerreichter Zustand der Liebe, sondern zugleich Verkörperung des wahren sittlichen Maßes, und damit Richterin, und zwar Richterin die ihm zuletzt umherzig verurteilt. Wenn Werther untergeht, so ist nur sein empirischer Sein aufgehoben. Tasso sieht sich zugleich um seinen Wert, um seinen Sinn in der Welt gebracht, ja um sein metaphysisches Wesen. Die Tassos ist transzendent. Dem Werther wird nur eine Hoffnung zu dem Tasso zugleich der Glaube. Tassos Ende ist wirklich das wahre Genie in dem Parzenlied-monolog nur furchtet die sittliche Existenzmöglichkeit ist ihm vernichtet. Und so ist allerdings der Falso in jeder Hinsicht in Hinsicht der Leiden, ein gesteigelter Werther. Goethe hat Erschütternderes geschrieben als den Schluß des Falso.

chen dem Werther und dem Tasso liegt Goethes vertiefte Erkennung der außer-selbstischen Wirklichkeit als eines gesetz-nicht nur mächtigen sondern auch gültigen, nicht nur seienden son-
ch sein sollenden Ganzen. Goethes Leidenschaft, seine Selbstigkeit, Leidensfähigkeit an sich ist seit dem Werther nicht schwächer und
er geworden, aber die Gerechtigkeit und das Gefühl für die Gegen-
stärker geworden, und dem Willen zur Macht trat in ihm selbst
le zum Maß gegenüber. Daraus entstanden jetzt die neuen Kon-
zugeleich heftiger und innerlicher. Von vornherein war für Goethe
nes gewiß: die subjektive Leidenschaft konnte nicht recht behalten
ber dem objektiven anerkannten gefühlten Gesetz der Natur, der
Sitten oder der Sitte -- bis zur gesellschaftlichen Konvention hin-
ob das Individuum diesem Gesetz durch seine freiwillige Unter-
werfung oder durch seinen Untergang genugtuen solle, das waren ver-
ne Entscheidungen dieses Streits, deren Fassungen Iphigenie und
darstellen. Und wie in der Prometheus-, Götz- und Werther-zeit von
rein eines feststand, daß die Selbstigkeit (nicht die Selbstsucht,
in die Selbstbesessenheit) triumphiere, sei es durch Sieg oder durch
s steht jetzt für Goethe fest: daß das Gesetz siegen solle, daß der
und Sinn des eignen Daseins erkauft werden müsse durch schwere
durch Verzicht auf irgendein höchstes Gut oder irgendeine höchste
„Alles ruft uns zu daß wir entsagen sollen“, dieser Leitsatz steht
über Goethes Lebensführung wie über seiner Leistung, und er ist
eine bequeme Maxime des kampfunfähigen und phlegmatischen
, sondern das Ergebnis eines langen schmerhaften Ringens zwischen
s angeborenem Temperament und den geistigen Bedingungen unter
er sich die Außenwelt aneignen mußte. Die Zeugnisse dieses Rin-
und vor allem die beiden Dramen die im Weimarschen Boden ge-
unter dem italienischen Himmel gereift sind, keines erhebender als
nie, keines ergreifender als Tasso. Beide tragen die Spuren des
schaftlichen Begehrrens, der unbändigen Sehnsucht nach gebändigter
Zeit, des glühenden Anschauens und Umfangens solcher Schönheit,
s schmerzlichen Abschiednehmens für immer, sei es mit innerem
, mit heiligem Verzicht, wie Iphigenie, sei es mit gebrochener Ver-
gang, wie Tasso.

Entstehungsgeschichte des Tasso, nicht nur sein Gegenstand, ist selbst
sinnbildlich für dieses Goethische Ringen, Durchringen zur Ent-
Darin unterscheidet sie sich von derjenigen der Iphigenie. Denn
Iphigenie blieb vom Anfang an bis zur Vollendung die Grund-

konzeption dieselbe, trotz mancher Wandlungen im Stil, im Tempo und in der Sprache: das Motiv aus welchem Goethe diesen Stoff ergriff und bis zu Ende gestaltete blieb einheitlich: von vornherein war der Sieg eines sittlichen Willens über Fluch und Schuld vorgesehen. Als der Tasso konzipiert wurde, 1780, war zwar wohl auch schon sein innerer Untergang entschieden — selbst das ist bei Verlust des ersten Tasso-entwurfs nicht ganz gewiß — aber doch sein Schicksal noch weit näher dem des Werther, ein Untergang aus unglücklicher Liebe oder durch ungerechten Widerstand der Gegenwelt, infolge der Feindschaft eines Nebenbuhlers. Als der Tasso 1789 vollendet wurde, war aus dem äußeren Feind die Verkörperung eines inneren Prinzips geworden, die Darstellung der gesetzlich gerechten Schranke an welcher Tassos erregte Subjektivität zerschellte: Antonio. Der Konflikt im Ur-Tasso war wohl zugespitzt auf eine Liebestragödie, verschärft durch äußere Kabalen. Die Prinzessin mochte erscheinen als verkörpertes auch geistig sittliches Ideal, dessen Unerreichbarkeit den Dichter zugleich anlockt, vernichtet und verdammt — als eine gesteigerte Lotte, die nicht nur wie die Werthers passiv begehrte wird und versagt ist, sondern zugleich durch ihr Versagen innere sittliche Schranken setzt und den Begehrer dadurch verurteilt. Wenn Werthers Lotte, wie Lotte Buff, nur ein Gegenstand der Liebe ist, so ist die Prinzessin, wie Lotte Stein, zugleich ein Gesetz der Liebe. Der Nebenbuhler, im ursprünglichen Tasso-plan nur ein Mitdichter und Neider Tassos, scheint dabei wenig mehr als ein mechanisches, äußeres, vielleicht unsittliches Werkzeug seines Verderbens zu sein, wie etwa auf anderer Stufe Alba für Egmont: ein eigentlich innerer Konflikt zwischen dem rivalisierenden Höfling und dem Helden der Tragödie scheint nach dem was wir von dem Ur-Tasso wissen nicht möglich gewesen zu sein. Der Kern der Tragödie war das Verhältnis zwischen Tasso und der Prinzessin, konzipiert (nach der Vorlage von anekdotischen Lebensgeschichten durch Manso und Muratori) aus der Liebe zu Charlotte von Stein: diese Liebe war ein beständiges Fordern von seiten Goethes, ein beständiges Bannen und Mäßigen von seiten Charlottens. Neben diesen ursprünglich als Hauptkonflikt gedachten trat im späteren, durch Goethes gesteigerte Weltkenntnis, Objektivierung und Helligkeit gereiften Plan ebenbürtig der Konflikt Tasso-Antonio: das heißt der Konflikt zwischen dem dichterischen und dem im besten Sinn praktischen Selbst Goethes, oder vielmehr dieser dichterisch praktische Kampf Tasso-Antonio verwoh sich in den leidenschaftlich sittigen Tasso-Prinzessin.

Antonio hatte an symbolischer Schwere zugenommen. Er hatte sich aus einer dramatisch technischen Nebenfigur ausgewachsen zur Verkörperung

ganzen Richtung des Goethischen Selbst. Neben die Prinzessin und war er als dritte Hauptperson getreten, nicht nur als äußerer Gegner, ern als innerer Gegensatz des Tasso. Goethische Züge selbst erscheinen n drei Figuren objektiviert und einander gegenüber gestellt: als Tasso, inzessin, als Antonio. Was in Goethe selbst rang und ihm leiden e erscheint hier als ein Kampf heterogener Gestalten auf derselben . Man mißversteht nicht nur den Charakter Antonios, und die dich- ne Absicht Goethes mit diesem Charakter, sondern man verflacht auch ttlichen Gedanken, die tragische Tiefe des ganzen Werks, wenn man Antonio nur einen trocknen seichten Weltmann sieht, wenn man gegen r den unglücklichen Dichter Partei nimmt: die furchtbare Tragik des ist ja gerade, wie es Goethes eigne Tragik war, daß Antonio recht der vielmehr daß er auch recht hat, so gewiß der tätige Mensch dem schauenden das Gleichgewicht in der Welt halten muß. Antonio und kann nur gewürdigt und als Charakter wie in seiner dramatischen ion begriffen werden als eines der Goethischen Elemente, ja als eine rung Goethes an sich selbst

solche Spaltung seiner Lebensgegensätze in zwei dramatische Gegen- sehen wir ja auch in Götz-Weislingen, in Clavigo-Carlos, in Faust isto, in Egmont-Oranien, ja selbst in Iphigenie-Orest und in Orest- es. Tasso und Antonio sind darum Feinde, heißt es im Stück „weil Natur nicht einen Mann aus ihnen beiden formte“. Nun, Goethe selbst die beiden Seelen Tasso und Antonio in seiner Brust, und er ist nur nicht zugrund gegangen wie Hölderlin, wie Kleist, wie der historische weil die Natur eben wirklich einen Mann aus den beiden in ihm ge- hatte, oder vielmehr weil er selbst beide Kräfte in sich zur Eintracht nheit in hartem Kampf erzogen hatte. Aber wäre er nicht lange vor gefahr gestanden und in dem quälenden Zwist gewesen, daß beide in ihm sich trennen würden, so hätte er die Tragödie nicht schreiben n, nicht den typisch tragischen Gegensatz Tasso-Antonio erleben und hten können.

innere Wandlung war mit dieser Erweiterung der Antonio-gestalt der Name ist erst später gewählt worden — ausgedrückt: ein äußerer kam ihr entgegen: erst 1785 erschien eine ausführlich dokumentierte sbeschreibung Tassos, welche in die Art und die Gründe seiner Tra- eutlicher hineinschien ließ: das Werk Pier Antonio Serassis. Bei der beitung seines Tasso in Italien konnte Goethe dieses Werk benutzen eine bestimmtere Anschauung der geschichtlichen Details mag dem spieler Tassos zugute gekommen sein. Doch darf man bei Goethe nie-

mals den Wert und die Wirkung seiner Gewährsmänner zu hoch anschlaßt. Mehr als Anstoß sind sie selten gewesen, und hatte er in einer Quelle Analogiepunkt gefunden, den Keim der seinem Erlebnis sympathetisch gegenkam, so bildete von da aus sein Erlebnis selbständig, ja eigenmächtig an dem vorgefundenen Stoffe weiter.

Wenn Antonio also als gleichgewichtig und gleichberechtigt in dem Drang dem dichterischen Helden gegenüberwuchs, so lag der Grund davon in dem gesteigerten Wert welchen Goethes Gefühl jetzt seinen beschränkten praktischen, ordnenden, weltlich umsichtigen Kräften beimaß, und in einer neuen Quelle Serassi fand er allerdings eher die Möglichkeit zu die Erlebnis die stofflichen Analogien zu finden. Indem der Gegner Tassos wuchs zugleich Tassos Tragik, sie wurde tiefer und innerlicher. Denn das Wachstum des Gegners hatte keineswegs eine Entwertung der dichterischen Kräfte, keine Verminderung Tassos zur Folge. Und auch hier ist die größte dramatisch-seelische Spannung, welche sich aus der gleichgewichtigen Gegnerschaft Tasso-Antonio ergibt, nur das sprachliche Symbol für eine größte Spannung Goethes, welche ihm aus dem zunehmenden praktischen Besitz und Pflichtenkreis erwuchs. Werther und Ur-Tasso stießen sich an im Widerstand der praktisch beschränkten Welt: im Tasso des zweiten Platzes wie im Goethe der ihn verfaßte, bekämpften sich die beiden Welten seines dichterischen und praktischen Lebens nicht mehr als äußere Gegner, sondern als innere Gegensätze, und der reifere Goethe litt tiefer an der Pflicht des inneren Ausgleichs als der junge an dem äußern Widerstand gelitten hat. Eben aus diesem tiefen Leiden, aus dem Leiden am Ausgleich, aus der Unrechtmäßigkeit, welche auch das uns Bittere als wirklich anerkennen muß, aus diesem schmerzlichen Verzicht auf die eigentlich ersehnte Auslebung des schönen Überschwangs — aus all diesen mit Opfern erkauften Wahrheiten und Weisheiten speiste sich der endgültige Tasso-plan, namentlich aber aus der großen Antithese Tasso-Antonio, welche erst die Tragik ergänzt und rundet.

Im Tasso legt Goethe nicht nur ein Bekenntnis seiner Leiden und seines Ringens ab, sondern eine Beichte in dem Sinn, daß er sich seiner schönen Begierden und Wöhne, ja seines ganzen dichterischen Traumlebens an einer Sünde gegen den Geist der Wirklichkeit anklagt. Diesen Geist der Wirklichkeit, zu dem er sich inzwischen durchgerungen, stellt er hart und barmherzig und ungeschmeichelnd dem Schwärmer Tasso in dem Wettstreit Antonio gegenüber — und in ihrer Gegenüberstellung liegt seine Unrechtmäßigkeit, nicht auf Seiten Eines der beiden. Beide haben recht und unrecht, beide richten einander und beide sind berechtigte und zugleich unrechte.

iche Einseitigkeiten: in ihrem Ausgleich läge der Sieg, die Versöhnung — wie sie Goethe ersehnt und schließlich erreicht hat, in ihrem Kampf die Tragik. Doch die Tragik wird noch vertieft dadurch daß nur der stärkere, vollere, unbedingtere Trieb, also Tasso, bei diesem Kampf leiden unterliegen kann, während der freiwillig beschränkte, der Grenzen besitzende, den gegebenen fremden Ordnungen sich fügende, also Antonio, da stark, sicher und siegreich bleiben muß. Eben das was den Tasso reicher und schöner macht muß ihn schwächen im berechtigten Kampf. So entsteht doch dieser Krieg zwischen dem Vertreter des Ideals und dem der sachlichen Wirklichkeit in Goethes Darstellung, der mit der Niederlage des Idealisten endet, zwar keinen Richterspruch Goethes zugunsten einer von beiden Mächten, aber eine Klage zugunsten des Besiegten. Und diese Klage ist wohl für uns, über das Trauerspiel hinaus, so erschütternd, weil sie Goethes Grabrede auf seine eigne Jugendlichkeit, auf seinen Sturm und Drang, auf allen Überschwang seines Traums und seiner Liebe, ein Abschied und den herrlichsten Zaubern seiner Geniezeit ist. „Tasso“ ist ein dichterischer Totenopfer.

Wir finden noch einen sehr späten Nachklang der Leiden des Abschieds und Verzichts aus denen die Tasso-tragödie entstanden ist, in einer Äußerung aus Goethes letzten Jahren gegenüber Eckermann, als er die Frage erhält ob er glücklich gewesen. „Mein eigentliches Glück“ sagt er da etwa von seinem poetischen Sinnen und Trachten“ und das sei ihm verkümmert worden: „der Ansprüche an mich waren zu viele.“ Übersetzen wir diesen immer schmerzlichen Stoßseufzer der Erinnerung zurück in die Gegenwart da ihm eine solche Verkümmерung zuerst empfindbar wurde, so bekommen wir einen Begriff von welcher Tragik die Schlußzeile des Tasso das Zeichen ist: der Dichter, der zurückgestoßen von seiner geliebten Göttin, sich auf den Arm des gehassten Widersachers und verzügliches stützen muß, wie der Schiffer an den Felsen woran er gescheitert. Goethe mag selbst zeitweise seine Hingabe an das Amtsleben unter einem solchen Bild geschaut haben . . und was ihn nach Italien trieb mit der steigender Unrast kam mit aus der Unmöglichkeit seinen eigentlichen Neigungen und Neigungen zugunsten dieses beschränkenden Pflichtenkreises zu entsagen, so sehr er dessen wohltätige Wirkungen auch anerkannte.

Deswegen darf man auch den Konflikt zwischen Tasso und Antonio so wenig unterscheiden wie den Konflikt zwischen Tasso und der Prinzessin. Die Positionen und die Tragik des Werks beruhen gerade auf der inneren Vereinigung beider Konflikte zu einem einzigen. Tasso führt einen seelischen Kampf mit zwei Fronten: einen gegen Antonio und einen gegen die

Prinzessin. Tasso steht als der gefühlvolle leidenschaftliche schwärmerische Mensch gegen die Prinzessin gewandt als gegen sein verkörperte Urbild des Maßes, der Sitte, der Schönheit: sie ist ihm das zu Erreichende, das zugleich Anzubetende und zu Begehrende, das was über ihm steht und dem er sich zugleich anzunähern habe: an der Unmöglichkeit dieser Angleichung geht er zugrund. Gegen Antonio wendet er sich als gegen die unter ihm stehende Hemmung und Bedingtheit, gegen die beschränkende Wirklichkeit. Daß er, vom Ideal zurückgewiesen, mit dieser Wirklichkeit vorlieb nehmen soll, ist die Form seines Untergangs, vergegenwärtigt in der Schlußszene. Die Prinzessin und Antonio sind nach oben und nach unten die beiden Grenzen seines Wesens und wirken darin zusammen daß sie ihn, den seinem Wesen nach Unbegrenzten, immer Bewegten, Wallenden, Schweifenden, kurz den genialischen Titanen (Titan nicht als Quantitäts-, sondern als Qualitätsbezeichnung verstanden) in seine Schranken zurückweisen. Schranken (von oben oder von unten gesetzt) sind — beim besten Willen sich ihnen zu fügen — das woran Tasso seinem Naturell nach zugrunde gehn muß. Ein begehrtes Ideal nicht zu erreichen, eine verachtete Bedingtheit zu ertragen ist ihm gleich verderblich. Das macht ihn ja tragisch, und nicht nur unglücklich, daß sein Geist und seine Seele würdig ist das Ideal zu erreichen, daß er nach oben tendiert, und nur kraft seines Temperaments fällt, an der Unmöglichkeit sein Geblüt und seinen Geist in Einklang zu setzen.

Tasso steht da als ein Mann der zu edel ist um vorlieb zu nehmen. Die Figur der Leonore Sanvitale, die Versuchung durch sie, dient ja wesentlich diesen Adel des Strebens und der Gesinnung erst zu bewähren. Dies Nicht-vorlieb-nehmen-können ist zugleich ein Frevel und ein Adel: Tasso ist in eine Wirklichkeit gestellt worin jener Adel des Unbedingten zur Schuld wird, wo selbst das Ideal nur als Maß und Bändigung erscheinen, nur mit Maß und Bändigung verehrt werden darf. So betrachtet ist der Tasso auch ein ewiges Sinnbild für den Kampf zwischen Natur und Sitte, zwischen dem bedeutenden Individuum und der Gesellschaft überhaupt. Daß die Gesellschaft hier nicht als unberechtigt, nicht als borniert erscheint, sondern als geistig, gebildet, duldsam und vornehm, das macht ja nur den Konflikt geistiger und tiefer. Der junge Goethe würde den Herzog und gar erst Antonio ins Unrecht gesetzt haben. Der reite Goethe verklärte sogar den historischen Herzog, der ein unbilliger und harter Renaissance-tyrann war, zu dem idealen Vorsteher eines kultivierten Hofs. Der Herzog und die Hofdame bedeuten für die Komposition des Dramas gleichsam das verkörperte neutrale Milieu, sie sind nicht wie die drei Hauptper-

die drei Verkörperungen Goethes, wie Tasso, Prinzessin, Antonio, oder passive Leidenschaften und Eigenschaften, sondern verkörperte Leidenschaften und Atmosphäre: sie bezeichnen den geistigen Raum worin der jener Leidenschaften sich abspielt. Sie sind „der Hof“ schlechthin: er vertritt der Herzog die ausgleichende Gelassenheit und gleichzeitige Vornehmheit eines Hofs, welche ebenso Gerechtigkeit als Ungerechtigkeit sein kann, summum jus und summa injuria, er vertritt die geordnete Ordnung einer festen Gesellschaft, vor der es im Grund nur eine gibt, nämlich Verletzung der Distanz, und sei es auch durch den Ausbruch: er vertritt die Herrschaft der Kultur über jede bloße Natur. Und Leonore Sanvitale vertritt in den Formen des Hofs, als Hofprinzessin, alles das was die gebändigte Natur, d. h. namentlich die menschlichen Leidenschaften sich innerhalb jener Gesittungsschranken erlauben kann: sie ist die anmutige Begehrlichkeit, die vornehme Gefallsucht, die Intrige und die gewandte Sinnlichkeit des Hofs: die Verkörperung mittleren Menschlichkeiten und Weiblichkeit derer sich die Natur erfreut, um am Hof einzudringen, und deren sich der Hof bedient, um zu erstarren, um sich vor Langeweile zu schützen.

Tasso, die Prinzessin, und Antonio, zwischen denen die eigentliche Tragödie abspielt, geraten dadurch in Aktion, Widerstreit und Schicksal daß sie der auf seine Art, durch gesteigertes Menschentum, von dieser Atmosphäre von diesem Niveau abheben, obwohl jeder auf seine Art daran teil hat - außer Tasso - innerlich darin verhaftet ist. Die Prinzessin überwacht ihre eigene Seele, Tasso durch sein Cenie und seine Leidenschaften, Antonio durch seine Tätigkeit und Erfahrung den neutralen Boden, die drei leiden durch diese ihre menschliche Besonderheit nicht nur an sich, sondern auch an ihrer bedingten Welt, Tasso aber am meisten: er ist, als dem eigentlich allein ganz Gelösten, ganz Unhöfischen, in der Kampf mit dieser ganzen gebundenen und bindenden Hofwelt eingetaucht, mit der die andren, entsagend, aber willig sich abfinden können, so sieht er alle die sich abfinden können, die den Hof vertreten, die ihm dienen, zuletzt als seine Gegner und Verderber: nicht nur António der ihm als der Hofmann aktiv entgegentritt, auch den Herzog der Richter nicht Recht geben will, und die Prinzessin die es nicht darf. Er ist an diesen Hof aufgenommen gewesen zur Verklärung und Erhöhung seines menschlichen Daseins, und er hat diese Aufnahme gedeutet als einen Anschluß seiner freien Menschlichkeit über gebildete und bildungswillige Menschen. Als er die Wahrheit erkennt, daß man nicht sein Menschentum nur seine Leistung bedarf, nicht seine Liebe sondern seinen Dienst,

bricht ihm der Zauber dieser Welt zusammen, und seine Enttäuschung delt sich in Haß. Er sieht sich auf einmal allem Verehrten oder Gleichfeindlich gegenüber gestellt, und seine Gönner um den Gegner gesum Antonio, der zuerst und am entschiedensten ihm die Schranken gesen hatte. Die ganze Qual des enttäuschten und missbrauchten Herzen lädt sich in den Schlußmonolog des vierten Aufzugs, und die noch tQual einer Liebe die man als aussichtslos, ja als unwürdig erkennt und der man doch nicht zu lassen vermag. Denn dies ist jetzt Tassos Sturz zur Prinzessin: er sieht sie auf der Seite seiner Gegner und vermag nicht von ihrem schönen Bilde sich zu trennen. Er sieht sich von ihr geworfen und kann doch sie nicht verwerfen. So wächst aus dem Kampf zwischen Menschthum und Gesellschaft, zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Leidenschaft und Schranke, Traum und Tat, auch noch jener und innerste zwischen Freiheit und Liebe.

Der unerschöpfliche Seelengehalt dieses einfachen und gradlinigen Gedichtes läßt sich nur andeuten. Es steckt hier in jedem ausgesprochenen Konflikt noch ein anderer, und jede Gestalt, ja jeder Satz tragt gleichsam eine mehrere Schichten Goethischer Tragik hindurch; aber auch hier gibt es in der Iphigenie, Stellen wo diese Tragik transparent wird und sich unmittelbar ausspricht in eine Rede zusammengedrängt. Wie in dem Parzenmonolog innerhalb der Helden selbst gegeneinander wirkt was sonst im Spiel und Gegenspiel, Rede und Gegenrede verteilt ist, so umgreift der Schlußmonolog des IV. Akts die Elemente von Tasso, d. h. Goethes Tragik (in solchen Monologen wird diese gleichsam lyrisch deutlicher). In dieser Hinsicht, als Brennpunkt von Tassos eigentlichem Leiden, ist es das wichtigste Redeteil des Dramas, in ähnlichem Sinn wie der Parzenlied-monolog in der Iphigenie die langgesparte Energie der Handlung im Selbstgespräch entlädt, voraus- und zurückdeutet. Solche Aussprachen, in die poetische Hinsicht scheinbar die Folgen der vorausgegangenen Handlung, in seelischer Hinsicht meist der Keim aus dem die Handlung stammt. Der Dichter gestaltet umgekehrt wie er erlebt: was zunächst seinem Eindruck liegt liegt in seinem Drama zu innerst, hier muß als Zweck, als Kern des Problems erscheinen was ihn am meisten anging, was ihn zu dem Stoff zog. Wir werden fast immer an der größeren Ergriffenheit der Verse erkennen, wann wir das Herz der Dichtung berühren, und insbesondere Goethe wird lyrischer, durchbricht die dialektische Kuh die auch die bewegtesten Zwiegespräche bewahren, sobald er auf das Leid zu sprechen kommt aus dem sein Drama gehoren wurde. Manche seiner Monologe könnte man in seine lyrischen Werke ohne Zwang einsetzen, nur da-

eine Reihe zarter Bezüge mit der Handlung verknüpft bleiben und
matische Distanz nie ganz verleugnen.

So zwingt das Leben uns zu scheinen, ja,
Zu sein wie jene, die wir kühn und stolz
Verachten konnten. Deutlich seh ich nun
Die ganze Kunst des höfischen Gewebes!

ist die klassische Formel für die Erniedrigung die der freie Mensch
abhängigkeit von einem ihm fremden Bereich fühlen muß. In den
en Zeilen ist das Bild gezeichnet das ein solcher Mensch für die
Gesellschaft bietet:

Habe doch
Ein schön Verdienst mir die Natur geschenkt;
Doch leider habe sie mit manchen Schwächen
Die hohe Gabe wieder schlimm begleitet,
Mit ungebundnem Stolz, mit übertriebner
Empfindlichkeit und eignem düstrem Sinn.
Es sei nicht anders, einmal habe nun
Den einen Mann das Schicksal so gebildet;
Nun müsse man ihn nehmen, wie er sei,
Ihn dulden, tragen und vielleicht an ihm,
Was Freude bringen kann, am guten Tage
Als unerwarteten Gewinst genießen.

ist die Bitterkeit: nicht nach seinem eignen Wert, sondern nach sei-
tzwert geachtet zu sein. Der Genius macht den Anspruch sein Ge-
sicht selbst zu finden . . . sein Leid und sein Wahn beginnt mit dem
da er die Anerkennung dieses ihm selbstverständlichen Anspruchs
Gesellschaft fordert. Die Enttäuschung darüber liegt in den Wörtern:

Das ist mein Schicksal, daß nur gegen mich
Sich jeglicher verändert, der für andre fest
Und treu und sicher bleibt.

so, unfähig die Bedingungen der Außenwelt zu sondern von den
ngen und den gesteigerten Bildern seiner Seele, verkennt er auch
al und verzweifelt, weil seine falschen Präsumptionen nicht bestä-
den.

Geliebte Fürstin, du entziehst dich mir! . . .
Hab ichs um sie verdient? — Du armes Herz
Dem so natürlich war sie zu verehren! . . .
Auch Sie, auch Sie! Entschuldige sie ganz,
Allein verbirg dirs nicht: auch Siel auch Sie . . .

Ja dieses Wort, es gräbt sich wie ein Schluß
 Des Schicksals noch zuletzt am ehrnen Rande
 Der vollgeschriebnen Qualentafel ein.

Nun sind erst meine Feinde stark, nun bin ich
 Auf ewig einer jeden Kraft beraubt.
 Wie soll ich streiten, wenn Sie gegenüber
 Im Heere steht?

Hier wo Tasso aus dem Wahn herausredet ist schon der Zusammenhang nach der wirklichen Zurückweisung am Schluß des V. Aktes vorber und der Wahn des Schwärmers der die Wirklichkeit verkennt ist nur innere Vorbereitung für die Qual des Schwärmers der sein Ideal nicht wirklich kann. Die Prinzessin ist eine Forderung von Tassos Seelen, ihm deshalb nicht genügt, weil er selbst dieser Forderung nicht genügt kann. Hier mag allerdings in Goethes Verhältnis zu Charlotte von Weben ein Anlaß zu tragischen Konflikten gelegen haben, die Goethe nur im Drama ausgestaltet, im Leben ausgeglichen hat, da in ihm nicht nur ein Tasso, sondern auch ein Antonio war. In seiner Darstellung von Tassos Ansprüchen an die Prinzessin hat er ein ähnlich strenges Gericht über sich abgeholt wie in der Gestalt des Weislingen oder Clavigo, nach der Opferung Friederike. Das Gefühl daß er durch dichterisches Unmaß, durch Vertrauen oder Verkennung der notwendigen beiderseitigen Schranken, die geliebte Frau belästigt, verletzt und gequält habe, hat an der Schlußmonolog zwischen Tasso und der Prinzessin ebenso mitgedichtet, wie an seinem Schlußmonolog die Bitterkeit des Abschieds und der Giram über die Möglichkeit einer unbedingten Erfüllung in dem nun gezogenen bedrohlichen Kreis.

Auch innerhalb seiner Liebe war ihm begegnet was ihm innerhalb seines Genies begegnete: die Wahl zwischen tödlicher Unbedingtheit oder armender Entzagung. Auch über dem Tasso könnte wie über den Vaterjahren der Untertitel stehen: die Entzagenden. Denn unter drei Gestalten hat er das Schicksal der Entzagung verteilt, unter drei Aspekten dieses eignes Schicksal gesehen: die Prinzessin, deren Charakter, wie der geniens, Entzagung ist, nach dem Gesetz noblesse oblige, Antonio, die Stellung und Amt auf Entzagung, auf bewußter Selbstbeschränkung ruht, und Tasso, dessen Natur hemmungslose Fülle und Freiheit ist dessen Tragik daher kommt daß sein Schicksal ihn zwischen lautern sagende stellt und eine Entzagung von ihm fordert die für seine Mutter den Untergang bedeutet. Alle drei Phasen der Entzagung hat Goethe dagegen oder wenigstens vorgelebt. Es war das Problem seiner Übergangsjahre.

atum zur Humanität wie weit er entsagen dürfe, wodurch er es lerne
er es könne. Iphigenie ist eine vertrauende bejahende, Tasso eine
felnde Antwort auf diese Fragen. Der vollendete Wilhelm Meister,
die Wahlverwandtschaften enthalten Nachklänge und Variationen
Themas. Die Weimarer Jahre vor der italienischen Reise sind erfüllt
versuchen durch Selbstbeschränkung Meister seiner selbst und der
zu werden. Sie haben ihm gezeigt daß er es nur durch Selbstge-
ang werden könne, und um der Selbstgestaltung willen ertrug er zahl-
schränkungen, ja schien nicht nur kleiner als er war, sondern machte
sich kleiner . . . was er z. B. für den Weimarer Kreis bis 1786 dach-
geleistet ist nur als Mittel zum Zweck gerechtfertigt, oft unter sei-
nen.

WILHELM MEISTERS THEATRALISCHE DUNGEN

ENN die ersten Weimarer Jahre überhaupt der Selbsterziehung
Goethes zum Leben und Wirken mit der gesetzlichen Gesellschaft
set sind, der Ausbildung all der Sinne und Kräfte wodurch man
an und Wirken, nicht nur zum Sinnen und Schaffen tauglich wird,
des hellen Umlicks und Durchblicks der menschlichen Verhältnisse,
Tätigungen und Zustände, so ist sein Roman *Wilhelm Meisters thea-*
tralische Sendung der literarische Niederschlag dieser Tendenz, das um-
gehendste seiner bisherigen Werke und die Verbindung zwischen seiner
sehr erotischen und seiner Bildungsproduktion; das einzige größere
Goethes aus den ersten Weimarer Jahren das vor der italienischen
zu einem innerem Abschluß gelangt ist und das Goethische Welt-
gerüsts, das Goethische Streben anderseits in diesem Zeitraum
isch festhält. Was er sonst in dieser Zeit selbsterzieherischer Con-
cio und Actio vollendet hat ist entweder Sammlung und Ordnung
Bildungsstoffs in Natur und Geschichte, oder dichterischer Ausdruck
gehobenen Augenblicke des Liebens und Leidens, oder Gelegenheits-
im Dienst der höfischen Geselligkeit. All diese Elemente seines
er Lebens haben am Ur-Meister Teil, aber sie erklären und umfassen
nicht, sie kommen aus dem Ganzen seiner damaligen Existenz, aber sie
sie nicht dar und drücken sie nicht aus.

ches Grundtendenz, sein Ich an der Welt zu bilden und mit ihr ins
gewicht zu bringen, das große Problem jener Jahre, ist der Ursprung
er Gegenstand dieses Romans: sein Ausgangspunkt ist nicht mehr

wie bei seinen bisherigen Dichtungen ein durch innere Lebensfülle entzündeter Konflikt, sondern eine Lebensart, nicht mehr eine Leidenschaft, sondern ein Streben, und die Welt erscheint nicht mehr als der bloße Widerstand woran oder worin das Ich sich bricht, sondern als ein aktiv bildendes Element: sie empfängt nicht erst Sinn und Wert als Gegenspiel des Helden wie im Götz oder als Spiegel des Helden wie im Werther, sondern hat eine selbständige Geltung und ihre mannigfachen Gestalten und Schichten sind nicht nur das Milieu oder die Ausstrahlung Wilhelm Meisters, die erst durch seinen Charakter und sein Schicksal entstunden oder erschienen, sondern sie sind von vornherein da, unabhängig von ihm und ziehen ihn in ihren Kreis zu gegenseitiger Wechselwirkung: die Handlung entsteht nicht aus der Innerlichkeit des Helden, sie ist nicht die Funktion eines Charakters sondern ein selbständiges symbolisches Geschehen wodurch „Welt“, Gesellschaft sich manifestiert: viel eher sind einige Charaktere die Funktionen der Handlung. Wenn Goethe und Schiller später, wesentlich angeregt durch die Wiederaufnahme der Arbeit am Wilhelm Meister, sich über die Theorie des Romans unterhielten, und man daraus als einen gesetzlichen Unterschied zwischen Epos und Drama abgeleitet hat daß im Drama der Held die Handlung, im Epos die Handlung den Helden trage, so sind solche Feststellungen weniger das allgültige Gesetz als eine Deutung der Konzeption aus welcher der große Goethische Bildungsroman stammt.

Damals war Goethes persönlichstes Problem die Selbständigkeit der Welt und die Wirkung der äußeren, zumal gesellschaftlichen Welt auf einen allseitig bildungsfähigen Menschen — wie das Problem seiner Sturm- und drang-zeit die Selbstbehauptung seines Ich gegenüber der Welt war. „Erkenne dich, leb mit der Welt in Frieden.“ Damit aber hatte die Welt eine selbständige, ja eine überwiegende Macht bekommen und war als solche in den Gesichtskreis des Schauens und Darstellens getreten wie nie zuvor. War bis zum Werther das große reiche Ich der wesentliche Inhalt der Goethischen Produktion, so ward es jetzt eingefügt in ein Ganzes und nicht mehr als aktives oder passives Zentrum, sondern als Reagens der Welt behandelt. Freilich, die „Welt“ (Welt hier immer im Sinn eines gesellschaftlichen Kosmos angewandt) ward für Goethe nie soweit Selbstzweck, daß das Ich darin ein bloßer Zufall, ein Beiwerk geworden wäre, ein künstlicher Faden an dessen zufälliger Einheit alle möglichen Welterfahrungen ungezwungen zu einer Handlung aufgereiht werden konnten . . . derart ist ja der Bildungsroman Goethes von Nachahmern, besonders von Romantikern mißverstanden und zum Weltanschauungsroman umgedeutet worden, z. B. von Novalis. Diese gedankenreichen Geister ersannen sich einen

den den sie dann durch allerlei mehr oder minder anschaulich als Situationen verkleidete Aphorismen und Gesinnungen durchführten. Nein, thes Wilhelm Meister ist, seiner Konzeption nach wenigstens (erst in Wanderjahren ist es anders geworden) kein verkleidetes System der Erkenntnis, sondern eine Dichtung, d. h. eine symbolische Darstellung des eigenen Lebens, und Ich und Welt sind nicht in eine zufällige Verbindung gesetzt, sondern das Wechselverhältnis beider ist die Einheit des Romans: er ist nicht konzipiert aus dem Leiden des Einzelnen an der Welt oder Werther, sondern gerade aus dem Streben zur Welt und in ihr und Weimarischen Erlebnis der Bildung des Ich durch die Welt. Beide Motoren sind gleich notwendig und untrennbar, beide gleich aktiv und wirksam in diesem Roman.

Das Ich des Helden ist allerdings hier nicht von innen nach außen, von der Erfahrung zur Handlung gesehn, wie im Werther, sondern umgekehrt. Wilhelm Meister ist nicht in dem Sinn die Verkörperung eines einmaligen Goethischen Konflikts wie Werther, die Distanz zwischen dieser Gestalt und dem Goethischen Erlebnis ist anders . . während bei Werther die ästhetische Erlebnisform die Gestalt gezeitigt, ist bei Wilhelm Meister die Erlebnisart symbolisiert, und Wilhelm darf nicht als ein Symbol des Individuums Goethe betrachtet werden, sondern als ein Symbol des Typus Goethe als bildungsfähiger junger Mensch sich zugehörig fühlt.. Werther ist vom Ich aus, der Wilhelm Meister vom Selbst aus konstruiert: d. h. im Werther projiziert sich Goethes Subjekt nach außen, im Meister spiegelt er eine schon reflektierte Vision seines eigenen Daseins: er drückt sich nicht aus, sondern er stellt sich dar. Schon in diesem Verfahren aber erkennen wir die Wandlung die Goethe durchgemacht hatte: er war sich selbst zum Objekt, zu einer Anschauung geworden: und die Theatralische Sendung ist der erste deutsche Bildungsroman nicht nur deshalb, weil die Bildung eines Menschen (im Goethischen Sinn) hier das einzige Träger der Charaktere und der Handlung geworden ist, sondern er selbst das erste dichterische Produkt solches Bildungsprozesses ist. Die Romane der Weltliteratur waren bis dahin entstanden aus dem Trieb des Berichtens, des Fabulierens, oder des Lehrens. Auf der einen Seite steht die Gattung Roman ihrem Ursprung nach an die Geschichtsschreibung, das Märchen, auf der andern, in ihrer späteren Entartung, an den Traktat und die Predigt: der Alexander-roman ist ein Beispiel des ersten, die Missa des Richardson der zweiten Art. Abenteuer und Sitten wurden ursprünglich als Selbstzweck zur Beschäftigung der Phantasie geschildert, später als Mittel benutzt um bestimmte Gesinnungen zu propagieren oder

zu bekämpfen: erst mit der Renaissance wurden, über Handlungen und Sitten mit oder ohne Nutzanwendung hinaus, menschliche Charaktere als solche Gegenstand der dichterischen Aufmerksamkeit und wie beim Drama auch beim Roman Selbstzweck der Darstellung. Mit den gigantischen Karikaturen des Rabelais fängt es an. Aus der Beobachtungskraft des Satirikers, der Sitten schildern und verspotten will, steigt das Interesse am Menschen selbst: und aus dem satirischen Kampf gegen die abenteuerlichen Ritter-romane konzipiert dann Cervantes den ersten Roman dessen Gegenstand der Mensch selbst ist, die menschliche Bedingtheit: mit dem Don Quixote erst wird die Romangattung zu einer im tieferen Sinn dichterischen, d. h. zu einer Form sprachlicher Menschendarstellung: wie es Lyrik, Drama, Idylle und Epopöe bisher schon waren, Träger des seelischen Pathos und des Mythus.

Cervantes hat zunächst nur wenige Nachfolger gefunden, welche den Sinn seiner Leistung begriffen oder unbewußt betätigten: in Deutschland den Grimmelshausen, in Frankreich mit gewaltigem Abstand Scarron, Lesage und Voltaire, in England Fielding. War aber der Roman einmal Gefäß des Menschen, so wurde er bald Gefäß des Ich: die Autoren erkannten in dieser Form die Möglichkeit nicht nur das Handeln und Sein dessen was sie als den „Menschen“ geschaut, erlebt, beobachtet, gedeutet hatten darzustellen, sondern ihr eigenes Fühlen unter dem Vorwand der Romanhandlung auszusprechen. Dies geschah in der Epoche der Aufklärung und Sentimentalität die im nördlichen Europa eine Folgeerscheinung des Protestantismus ist: d. h. der Verselbständigung des menschlichen Subjekts, wie die Renaissance (welcher der Menschen-roman seinen Ursprung dankt) die Verselbständigung des Individuums, der Person ist. Subjekt und Person oder „Ich“ und „Selbst“ verhalten sich etwa wie Seele und Leib. Die Begründer des Seelenromans sind Rousseau und Sterne: durch sie grenzte der Roman an die Lyrik, ward zu einem Vorwand der Ichdarstellung, das Ich nicht mehr gefaßt als allgemeines Symbol des wesentlichen Menschentums überhaupt, wie im Simplizissimus des Grimmelshausen (oder in Bunyans Pilgerfahrt) sondern als eine spezifische Person, die des Autors. Goethes Werther hat in Deutschland das erstemal das Wesen und Leiden eines bedeutenden Ich im Roman symbolisch behandelt: innere und äußere Handlung, Subjekt und Individualität, Charakter und Konflikt nicht nur, wie Rousseau und Sterne, mehr oder minder willkürlich verknüpft, sondern vereinigend: Handeln und Leiden sind hier das erstemal in der Romanliteratur notwendige Auswirkungen eines Seins, und dies Sein ist das Sinnbild des Dichters selbst: die lyrischen Elemente seines Wesens haben im Roman sich

siert.

Goethes Werther ist die Verpersönlichung des Romans vollendet und die Romangattung ganz in den Kreis der Selbstdarstellungen des modernen Menschen hineingezogen, das moderne Ich Gegenstand der Erzähler geworden. In seinem zweiten großen Roman, Wilhelm Meisters theatrale Sendung, scheint sich Goethe auf den ersten Blick wieder dem Handlungs- und Abenteuerroman zu nähern, ja, der besondern Spiel-Schelmenromans die Scarron in seinem Komödiantenbuch gezüchtet, obwohl der lyrischen Identität zwischen Erlebnis und Erzählung, Dichter und Erzähler der Erzählung zu entschlagen. Aber nur scheinbar: nicht so sehr das Verhältnis zwischen Erlebnis und Erzählung hat sich geändert als das Erlebnis Goethes selbst. Im Werther handelte es sich um ein Sein und folgendes Leiden, im Meister um ein Werden und daraus folgendes Sein. Schon die Titel zeigen es an: Werthers Leiden und Meisters Sendung. Der Mensch der aus diesem Erleben die beiden Romane entwickelte war selbe geblieben und sogar die Aufgabe seines Gestaltertriebs war dieselbe: aber sein Leben sah er jetzt von einer andren Stufe aus und wiederte sich jetzt um einen andren springenden Punkt. In seinen Weimarer Jahren brannte ihn etwas anderes auf den Nägeln als in Wetzlarer: aber beide Male dichtete Goethe nicht aus einem abstrakten Problem heraus, sondern aus der Notwendigkeit der Selbstgestaltung. In der Wertherzeit die große Frage seines Daseins »Wie ertrage ich die Frage des Seins, der Liebe und Sehnsucht« so war er jetzt vor die Frage gestellt: »Wie entwickle ich meine Kräfte an der äußeren Welt in die ich gehören?« Was war ihm in Wetzlar gegeben? sein überströmendes Genie und die unerreichbare Geliebte: dies ist der Keim zum Wertherkonflikt. Vielfältiger war der Aspekt den ihm der Blick auf sein Dasein in Weimar: der Vor- und Rückblick über seinen eigenen Weg war selbst ein Produkt seiner damaligen Begabungen, seine Begabungen empfand er als vielfältige Pflichten und Richten, und die Außenwelt war ihm nicht in die Geliebte konzentriert, sondern divergierte nach allen Seiten als Hof, Theater, Gesellschaft, Natur und Wissenschaft -- als ein vielfältiger Kasten von Anregungen, Bedingungen, Hemmungen und Erfahrungen. Mehr in ein explosives Erlebnis zusammengepreßt empfand er sein Dasein, nicht als Selbst, sondern als ein Sichausbreiten, ja Zerrissensein, nicht mehr als ein stetes Begehen auf einen Punkt hindrängend, sondern als Vagieren, Wandern, Suchen, Sammeln -- Streben. Nicht mehr um Tod und Leben kümmerte es sich, das von einem Punkt aus entschieden wird, sondern um die verschiedenen Formen des Lebens -- und Leben war nicht mehr ein Seelenzusammenhalt.

stand, sondern ein Stoff des Ich. Die Welt war nicht mehr bloß die Negation des schöpferischen Ich aus deren Begegnung Sein oder Nichtsein sich ergibt, sondern ein Ich-bildender Faktor, und nicht mehr der Konflikt, sondern die Entwicklung war die Ausdrucksform des Helden. Entwicklung statt Konflikt, Bildung statt Erschütterung, Streben statt Begierde: das war die neue Haltung in die Goethe vom Werther zum Meister gewachsen war, und sein Urerlebnis war nicht mehr das Wesen der eigenen Genialität, d.h. Lebensfülle, sondern das Werden des eignen Charakters, d. h. Lebensformen. Es kam ihm also bei der Konzeption des Romans weniger auf den Konflikt an durch den ein eigentümliches einzigartiges Ich untergeht, als auf die Normen unter denen ein Ich überhaupt der Welt gegenüber sich behauptet und bewährt. Somit hörte die „Welt“ auf bloßer Hintergrund zu sein und ward zur bildenden, nicht nur zur vernichtenden oder hemmenden Wirklichkeit.

Dieser Bildungsroman trägt den Titel Wilhelm Meisters Theatralische Sendung. Was bedeutet das Theater als Mittelpunkt eines so reichen Gehalts wie der Bildungsgang eines jungen Menschen der als Sinnbild des Goethischen Bildungsgangs konzipiert ist? Innerhalb eines solchen Rahmens ließ sich kein besserer Anhalt finden als das Theater. Zunächst: das Theater ist ein Teil der gesellschaftlichen Schichtung, d. h. der bildenden Weltfaktoren deren Einwirkung auf den jungen Menschen Goethe darstellen wollte. Sodann: von diesen Gesellschaftsschichten ist es die einzige die in unmittelbarem Zusammenhang mit Geist und Dichtung steht: es ist geradezu die Brücke zwischen der geistigen Welt der ein junger Dichter angehört und der Gesellschaft an der er sich entwickeln sollte. Das Theater ist gedacht als die poetisch angewandte Gesellschaft: denken wir etwa an das französische Drama Racines, das uns gleichsam das kondensierte und potenzierte Ideal der Hofgesellschaft Ludwigs XIV. gibt, oder an die Wiedergeburt des englischen Renaissance-lebens in Shakespeares Theater. Solche Muster schwebten Goethe vor. Drittens ist das Theater -- derart beiden Welten, der ideellen und der praktischen, angehörig -- das einzige Bildungsmoment welches sich ohne Zwang als Handlung, als Milieu darstellen ließ. Denn Kunst, Wissenschaft und Dichtung -- geistige Vorgänge -- haben kein sinnlich greifbares Milieu, keine darstellbare Atmosphäre . . wir müssen nur einen der in Nachfolge des Wilhelm Meister entstandenen romantischen Künstlerromane bis selbst zu Kellers Grünem Heinrich und Heyses Im Paradiese mit diesem Urbild vergleichen, um den symbolischen Vorzug des Theaters als Romanmilieu, als Handlungsräum zu empfinden. Heute freilich wäre das Theater auch nicht mehr von diesem Symbolwert. Auf der

Seite hat es die Idealität verloren und ist ein Geschäftsbezirk wie auch, auf der andern hat es die Abenteuerlichkeit verloren, die ihm Tiefen und Hintergrund gibt, und der Theatermann ist ein achtüriger, Beamter, allenfalls Industrieritter wie andre auch: kurz das ist nicht mehr eine geistig sinnliche Zwischenwelt, bereichert durch Annahme zwischen der aktuellen Welt der es dient und der Scheinwelt die es schafft oder beherrscht, sondern es ist auf der gleichen wie das übrige Alltags- und Geschäftsleben.

zu Goethes Zeit war das Theater noch eine Hoffnung, nicht eine Erwartung: von der Wiederbelebung dieses geistig sinnlichen Reiches machten sich die besten Geister einen neuen Vernunftmorgen, wie einen neuen Sittentag, wie Schiller, eine neue Bildungsluft, wie , und deuchten sich nicht zu hoch ihre besten Kräfte in seinen zu stellen. Und eben weil die Schauspieler immer noch in einer Art und Schelmenfreiheit außerhalb der geordneten, nach Konventionen gerichteten Gesellschaft lebten, und doch auf sie wirkten, waren sie geeignete Träger jedes neuen Ideals das von einem neuen freieren und Geist her die Gesellschaft steigern und verwandeln konnte. gerade wie der Schauspieler lebt der Dichter, der höher geistige in überhaupt, außer und über der Gesellschaft mit seinem Innern, auch äußerlich ihr sich einfügen. Es ist Goethes besondere Stellung daß er gesellschaftlich einen hohen Rang einnahm, kein bloß gealter Paria, kein „elender Skribent“ war, und doch alles Gesellschaftsgeistig übersah, nicht in den Konventionen der Gesellschaft innerlich blieb.

hatte er als ein geistig freier Mensch innere Beziehung zum Theater benutzen, und als sozial anerkannter Mensch äußere Beziehung zur Gesellschaft: aus seiner eigenen Lebenstellung mußte sich ihm Theater als Symbol eines Bildungstromans aufdrängen. Von seinem geistigen Dasein aus war also das Theater in einem Werk das eine Entwicklung alle Kräfte der Welt darstellen sollte das Sinnbild, das sinnliche Geist, Kunst und Poesie. Von seinem gesellschaftlichen Leben aus eine unübertreffliche Folie für die sogenannte gute Gesellschaft: mit angebundenen Sippe konnte er erst das Wesen der Gesellschaft durch Satz verdeutlichen und vermannigfältigen. Goethe hat Eckermann aber auf diesen Vorzug des Artisten-milieus im Meister hingewiesen. Der Romanhandlung, dem Unterhalterzweck der Erzählung aus bestand dies Milieu alle Vorteile des Schelmen- und Abenteuerromans die die gute Gesellschaft nie geboten hätte. Das Theater als Mittel-

punkt war also im Ur-Meister biographisch, geistig, romantechnisch begründet: der Held, die Atmosphäre und die Handlung des Werks als einer deutschen Bildungsgeschichte im ausgehenden Rokoko konnte keine bessere Entwicklung und Darstellung finden, als an diesem vielseitigen Symbol, das gleicherweise dem Geist, der Gesellschaft und dem Abenteuer angehörte.

Aus diesem dreifachen Sinn des Theaters als zentralem Symbol erklären sich die verschiedenen Funktionen die es am Helden zu erfüllen hat, und die Schauspieler und Schauspielerinnen sind die Träger dieser Funktionen des Theater-geistes, der Theatergesellschaft und der abenteuerlichen Handlung. Die höchsten Ansprüche die Goethe an das Theater als geistiges Weltbild stellte, als ein großes Bildungsmittel der Nation, an das Theater als dichterisch sittliche Wirkung werden in diesem Roman verkörpert durch die Stellung Shakespeares: sie ist vorbereitet durch die kindlichen Träume und Dichterspiele Wilhelms, durch sein Puppentheater welches die erste Verwirklichung seiner dichterischen Träume ist. Shakespeare selbst aber, zugleich der größte Dichter, der Schöpfer der dramatischen Welt und ein Theatermann, hatte wie kein anderer seinen Platz in diesem Werk: Shakespeare ist das große Symbol des Theaters als einer geistigen Welt. Marianne und ihre Duenna, Philine, Serlo, Aurelie, Laertes, die Theaterprinzipalin und ihr zerlumperter Schützling, Melina und seine Frau dagegen geben das Theater als Atmosphäre und Gesellschafts- bzw. Bohème-schicht: das „Bedeutende“ dieses Milieus wie es sich an einzelnen Personen ausfaltet und ausprägt. Die Handlung ist dazu da diese typischen Charaktere zu individueller Geltung zu bringen: ihre Nöte und Vergnügungen, den Geschäftsgeist oder die Exaltiertheit der schauspielenden Vaganten, ihre unbedenkliche und anmutige Genußsucht, ihre kleinen Eifersüchtelein, Zankereien und Liebelein, all die losgelassenen Menschlichkeiten die sich ergeben aus der Ungesetzlichkeit eines Outcast-lebens, die sinnliche Freiheit und geistige Beschränktheit derer die vom Tag für den Tag leben.

An jeder dieser Gestalten lernt Wilhelm durch Teilnahme an ihrer Existenz, und indem er innerlich, durch seine Herkunft wie durch seinen Charakter und Geist, sie alle übersicht, werden ihm die Elemente ihrer Freiheit und Beschränktheit zu Erweiterungen seiner Menschenkenntnis, zu Organen der Weltüchtigkeit, und das Lehrgeld das er in manchen Abenteuern und Enttäuschungen zu zahlen hat kommt ihm als Überblick und Gewandtheit heim.

Wilhelms Verhältnis zu den Theaterleuten entspricht dem Goethes zu der Gesellschaft überhaupt: innere Überschau und Übung bei äußerer Einord-

Die verschiedenen Mitglieder dieses Milieus sind gegeneinander ab- und zeichnen sich deutlicher durch ihre Gegensätze, und wie Individuum sich von Individuum abhebt, so das ganze Milieu wiederum von der Gesellschaft: durch eine Stufenfolge von Begierden von der Prinzessin hinauf zu Philine und Aurelie wird die Bohème entwickelt, durch eine Stufenfolge von Konventionen und Neigungen die gute Gesellschaft, Wilhelm profitiert von beiden. Von allen Gestalten des Romans hat nur jenes dunkle, nur bei entscheidenden Wendungen erhelle Streben nach Vervollkommenung, und ob er zu den armen Vaganten herabfällt oder sich ihren Lockungen hingibt, oder ihre Mängel verklären und will, oder zur guten Gesellschaft hinaufsieht, geschmeichelt durch Kunst und voll Hoffnung in ihr und durch sie Großes zu wirken: erscheint er, ohne durch Macht, Größe, Aktivität in seinen Umgebungen hervorzuragen — bald durch die Welterfahrung, bald durch die Freundschaft durch den Rang seiner Mitspieler in den Schatten gestellt — als Teil des Ganzen, bloß weil er der einzige ist dem alle Eigenschaften der Menschheit zuwachsen, an dem sie bilden.

Und die andren für sich Personen, Geliebte, Gönner, Neider und Feinde sind und Wilhelm für sie nichts andres ist, sind sie für Wilhelm nur über ihre jeweilige Person hinaus Wirkungen und Elemente einer Welt, der er sich erweitert, indem er in sie eintaucht. Durch den Charakter des Wilhelm, dessen Unsicherheit, Eindruckswilligkeit und Weichheit ebenso wie sein Streben ist, werden die übrigen Figuren des Romans erst Atmospäre und Handlung. Darum sind alle andren Gestalten bestimmter als Helden: das Bestimmtere, Ausgewirktere, Bedingtere hilft den Wertern Suchenden und in jedem Sinn Geistigeren formen, er wiederum beeinflusst und erwärmt, und distanziert durch sein geistiges Fluidum die Gegenwart und Figuren der Umgebungen. Diese stete Wechselwirkung des sündsamsten, seatisch Suchenden und der sinnlichen Bestimmten, charakteristisch Beschränkten, des weiten weichen Jünglings und der engeren, sichereren Gestalten, von denen jede genau weiß was sie will und kann — und Wilhelm kein bestimmtes Ziel sieht, weil sein Ziel erst aus ihm entsteht — dieser Gegensatz zwischen schon verwirklichten Wesen und dem zu seiner Wirklichkeit erst reifenden gehört zu den besondren Tiefen und Tiefen des Werks, wie es der besondre Zauber der Goethe-Gesellschaft ist denen es entstammt . . . freilich mit dem Unterschied, daß Wilhelm nicht nur nach außen hin schon eine umrissene Größe war und seiner Umgebung nur bezaubert hingegeben, sondern mit überlegener Gewalt gegenübersteht. Aber Wilhelm ist nicht Symbol für das was Goethe war, sondern

für das was er an sich sah im Vergleich zu den Forderungen die er an sich stellte. Nicht sein Genie, das den Prometheus Götz Werther erzeugt hatte und mit dämonischer Gewalt die Menschen bezwang, war ihm Problem, sondern die relative Unzulänglichkeit seines ruhelosen Geistes der bedingten, gegen ihn andringenden Welt gegenüber . . und so liegt das Gewicht seiner damaligen Symbolik nicht auf dem was ihm selbstverständlich war und was nur wir von außen als anbetungswürdiges Wunder erfahren: seinem Genius, sondern auf seiner Menschlichkeit. Nicht seine Dimension sah er, sondern seine Struktur, die von der Dimension unabhängig ist. Nicht mehr die Gewalt des Fühlens und Schaffens die in ihm beschlossen war und als Werther oder Prometheus hervorbrach, sondern der Wille zum bildenden Sehen objektivierte sich im Meister.

Nie wieder vorher und nachher hat Goethe des Schilderns sich mit einer solchen sinnlichen Innigkeit beflossen wie in der Theatralischen Sendung, nicht aus einem idyllischen Genügen an Milieumalerei, sondern aus einem tiefen Gefühl für den bildenden Wert des Sehens, der ihm damals mit frischer Gewalt aufging. In Italien lernte er das auswählende, symbolische, malerische Sehen, in der Wertherzeit das ahnungsvolle Zusammenschauen: damals aber war seine Epoche des Beobachtens, des seelenvollen Kindringens mit wachen Sinnen, damals empfand er wie nie vorher oder nachher die bildende Macht der menschlich bestimmten Umgebungen. Niemals hat er wieder eine solch magische Schilderung eines Milieus gegeben wie im Ur-Meister die des Elternhauses. (Er hat sie als zu holländisch in den Lehrjahren gestrichen, nachdem sein Sinn an italienischer Großheit sich ausgeweitet hatte.) Als er in Dichtung und Wahrheit dasselbe Milieu zu schildern hatte, da wußte er wohl von jener bildenden Gewalt der sinnlich erfahrenen Umgebungen und zeichnete es aus dem Wissen gut nach, aber im Ur-Meister kommt die Schilderung nicht nur aus dem rückschauenden Wissen, sondern aus dem frisch erlebten Gefühl: nicht nur das Wissen um den Wert des Sehens, nicht nur das Sehen selbst, sondern das Erlebnis des Sehens war nötig zu solcher Belebung eines Raums durch bloßes Veranschaulichen seiner Inhalte.

Aber der Wilhelm Meister ist nicht nur der Roman eines bildsamen Charakters und bildender Elemente: in dem Leben aus dem dies Werk konzipiert ist waren noch tiefere Kräfte wirksam als das angeborne Naturell und die Gesellschaft die sich gegenseitig bewirken oder beleuchten und deren dehnbarstes und geschmeidigstes Sinnbild das Theater ist. Goethes Leben stand unter dem Dämon, einer zugleich dem Genie und dem Schicksal angehörigen, von der Seele und von den Begebenheiten her, innen und außen

enden Macht, und in den ersten Weimarer Jahren, gerade als der *Ur-*er konzipiert wurde, ergriff ihn die Idee des Dämonischen. Da er-
en sich ihm von allen Seiten seines individuellen Bildungsprozesses ah-
svolle Ausblicke in überpersönliche Tiefen, über alles Lieben, Lernen,
en hinaus ein Schauer des Schicksals das ihn treibt. Auch sein Bil-
droman enthält diesen kosmischen Schauer und steht dadurch auf hö-
Stufe als alle andern noch so guten und reichen Bildungsromane.
och ist das Dämonische hier nicht in den Helden hineingelegt, nicht als
schicksalhafte Leidenschaft gegeben, sondern umgesetzt in selbstän-
Gestalten: Mignon und der Harfner sind die Verkörperung alles dessen
im damaligen sich klarenden, sozialisierenden Goethe an Unberechen-
bar, Ahnungsvoll, Übergesellschaftlichem, Dämonischem wirkte. Ohne
die beiden Gestalten wäre der Wilhelm Meister ein Gesellschaftsgemälde
wie Balzacs oder ein künstlerischer Bildungsroman wie der grüne Hein-
rich oder ein philosophischer, wie die der Romantiker. So wie der Werther
in die Gewalt einer kosmischen Leidenschaft über das bloße Seelenge-
iste hinausgesteigert wird, so der Wilhelm Meister durch die beiden Ver-
änderungen des Dämonischen (das nicht, wie es schon die Romantiker in
Folie und Nachahmung taten, mit dem Romantisch-Abenteuerlichen ver-
selt werden darf). Auch hier bekundet sich die Entwicklung Goethes
Seelischen zum Gegenständlichen: im Werther war sein Dämonisches
nun freilich noch nicht als solches konzipiert -- vereinigt mit dem er-
wachten Ich, äußerte sich als Leidenschaft des Helden. Jetzt trat es ihm
selbständige Gewalt entgegen, in zwei Gestalten gedrängt. Auch das
man sich natürlich nicht vorstellen als habe Goethe sich gefragt: wie
ste ich nun das Dämonische in meinem Roman unter? Wie mache ich
dies? Nein, der Dämon war in ihm und der Umsetzungsprozeß ging
nicht rational sondern instinkтив, fast vegetabil vor. Aber während die übri-
gen Gestalten des Romans aus der Beobachtung von Ich und Welt relativ
realistisch sind, sind Mignon und der Harfner völlig irrational, und nicht
nur gesellschaftlichen, seelischen oder Abenteuersphäre konzipiert, mö-
glicherweise auch anregende „Modelle“ nachgewiesen werden können. Anregung
der Gestaltung . . . gestaltet ist hier etwas anderes als eine psychologische
soziale Erfahrung: Mignon und der Harfner stammen aus einer andren
Welt von Goethes Wesen und Leben als alle andren Figuren des Mei-
sterwerks. Freilich, nicht diese zwei Figuren isoliert machen den Roman zu jener
einzigartigen Schöpfung: sie sind nicht dazu gedichtet, sondern wie der
Meister nun einmal ist, sind alle seine Schichten innerlich gleichzeitig und
gleichzeitig ins Licht der Vision gehoben. Wenn in Goethe nicht auch die

Elemente gewesen wären die im Roman nachher zu Mignon und Harfner wurden, so stünde das ganze Werk auf einer tieferen Stufe der Offenbarung, wäre es oberflächlicher. So aber bekommt das ganze Werk ab von dem Geheimnis das in diesen beiden beschlossen ist und das von ihnen ausgehende Licht rückt alles was im Meister vorgeht in einen andren „moralischen Raum“.

Aus verschiedenen Schichten seines einheitlichen Wesens sind diese verschiedenen Gestalten konzipiert, aber diese Schichten sind selbst voneinander durchdrungen. Wir müssen unterscheiden zwischen dem Seelen- und Lebensgehalt aus dem die Visionen eines solchen Werks stammen, den äußeren Anstößen unter denen sie sich geformt haben, zu Symbolen zusammengeschossen sind, und den technischen Mitteln mit denen er sie heraussellt und verknüpft. Goethe hat später am Schluß der Lehrjahre die ganze Maschinerie erklärt, die Bedeutung der geheimnisvollen Gestalten Mignons und des Harfners in der Romanhandlung beinah rationalistisch plausibel gemacht, so daß man meinen könnte, sie wären aus bestimmten Kompositionsgründen, aus Prinzipien der Romanteknik ersonnen worden, und ihr ganzes Geheimnis scheint sich aufzulösen in der kunstvollen und künstlerischen Überraschung. Fraglos gewinnen die beiden geheimnisvollen unerklärlichen mit einem dunklen Fluch und Schicksal beladenen Gestalten dadurch noch an Schwere und Tiefe daß sie in den Kreis des im eigentlichen Sinn schicksallosen Völkchens treten und ihr verborgenes Schicksal mit den zufälligen Abenteuern der Schauspieler verflechten. Philine und Mignon erhellen und verdüstern sich gegenseitig und Wilhelms Bildsamkeit erscheint gesteigert durch die bloße Tatsache daß er teilnimmt an der süßen Läßlichkeit, der anmutigen Genußsucht des leichten Mädchens und der herben verschlossenen Gewalt, der geheimnisvollen Schicksalsglut des Kinddämons, und daß beide sich um ihn bemühen.

Beide haben gewiß Züge aus Goethischer Beobachtung und aus Gründen der abenteuerlichen Erzählung — gewiß hat Goethe leichte schöne Sündnerinnen gekannt wie Philine und man mag der Mignon aus einer geheimnisvollen Reisebegegnung Züge nachweisen, gewiß hat die Lust am Fabulieren und Komponieren auf die Bewegung und Gebärden der Gestalten des Theaterromans eingewirkt: manche Gestalten sind um der Füllung, manche um des Tempos, manche um des Kontrastes willen eingefügt, aber genährt sind sie alle aus Goethes eignem Wesen — die dämonische Sehnsucht die ihn nach Italien getrieben hat, das beinah unterirdische Gefühl des Verhängnisses, die Freude am Spiel, die tätige Tüchtigkeit, alles was in diesen Weimarer Jahren ihn bedrängte und ihm begegnete ist in Gestal-

en dieses Romans zum Vorschein gekommen, auf Gestalten dieses Romans verteilt worden. Die Handlung ist hier allerdings nicht so zugleich den Gestalten und dem Erlebnis konzipiert worden wie im Werther: Komposition ergibt sich nicht so von selbst aus dem Erlebnis Goethes im Werther. Die Lust am Fabulieren, der Wille zur Weltdarstellung, Kunstuübung, ist hier unverkennbar, während der Werther konzipiert sie ein lyrisches Gedicht. Aber immerhin stammt die Theatralische Sendung noch spontan aus der Fülle des Sehens, Wissens und Erfindens, nicht aus der Theorie des Romans, des Epos, unter deren Einfluß später die Verwandlung in die Lehrjahre vorgenommen wurde.

Der Wilhelm Meister ist das erste, ja fast das einzige Werk Goethes in dem der Wille Menschencharaktere zu sammeln und zu zeichnen nicht der alleinige so doch ein wesentlicher Antrieb der dichterischen Gestaltung ist, und nicht zufällig erscheint darin der große Menschenschöpfung Shakespeare als belebende Macht. Überall sonst sind die Menschen bei den entweder Verdichtungen seiner eignen Kräfte und Gegenkräfte oder, anders in seinen späteren Jahren, Träger von überpersönlichen Gesetzen und dekorativen Gedanken. Weder Werther und Faust noch die Wahlvergnütschaften und die Wanderjahre sind aus der Menschenbildnerfreude entstanden, Götz und Egmont, Hermann und Dorothea, sowie die Novellen aus Bekenntnisdrang, historischem Stoff und Kunst- oder Lebensgegenstand zu ihren Menschenbildern gelangt, nicht entstanden aus der Anschauung von Menschen und um der Darstellung von Menschen willen: sie geben nicht die Welt in Charakteren, weil sie die Welt gleichsam nur in diesem Medium fingen, wie Shakespeare, sondern sie geben Charaktere, weil sich Menschen und Zustände und Gesetze daran am besten zeigen lassen. Gewiß ist der Wilhelm Meister als Ganzes auch nicht aus der Menschenhandlung Goethes geboren, sondern aus dem Bildungsprozeß und seiner Lands- und Sittenkunde, und zum wenigsten der Charakter des Titelwerks ist nicht als „Charakter“, sondern als Bekenntnis-mittelpunkt konzipirt. Aber in keinem andren Werk haben sich Charaktere gegenüber dem Bekenntnisgehalt oder der Lehre oder der Handlung so verselbständigt, wenn auch in keinem andren Werk Goethes Handlung so über Stimmung und Lehre überwiegt, wie in der Theatralischen Sendung, so ist doch in keinem das Menschenmaterial worin und wodurch sich die Handlung vollzieht so mannigfaltig und rund durchgebildet, ohne Transparenz der Goethischen Eigenerlebnisse und ohne Belastung durch den historischen Stoff: nur hier ist die Menschenbeobachtung selbst unmittelbar späherisch geworden, und nur hier ist es deshalb nötig die Hauptgestalten

dieses an lebendigen Menschenbildern reichsten Goethischen Werks für sich zu betrachten, da sie aus Goethes Seele oder aus Goethes Lektüre, aus seinen Kräften, Stimmungen, Theorien sich nicht allein begreifen lassen, und wir ihre Ursprünge nicht kennen außer durch sie selbst, und nur in dieser Form. Daß Goethe zu diesem Roman geradezu gesammelt hat, wie sonst nie, zeigt eine Briefäußerung im Hinblick auf die Ausstattung seines Werks: er habe „das Bedeutende der Judenheit nun bald beisammen“.

Unter den Charakteren sind viele, die meisten, bloße Milieufiguren, ihr Wesen und ihre Züge fallen zusammen mit den Bedingtheiten ihres Standes und vergegenwärtigen nur, durch verschiedene Temperamente und Begabungen gebrochen und zugleich belebt, das Wesen des Theaters als einer Lebensweise, als eines Berufs und als einer Gesinnung. Wie es keinen Stand gibt der nicht aus bestimmten Anlagen und Bedürfnissen, Eigenschaften und Gewohnheiten sich entwickelt hätte, der nicht die Zustand-, die „Stand“-werdung ursprünglich bewegter Menschenarten wäre, so sind die meisten Menschen der unteren und mittleren Lagen wesentlich die Menschwerdung von Berufszuständen, und nur diejenigen nennen und empfinden wir als „Individualitäten“ und „Charaktere“ worin die schöpferischen Kräfte unmittelbar Einzelmensch werden, ohne erst durch schon geprägte Allgemeinheiten, Stände, Berufe, befangen oder gar aufgesogen zu werden. In jedem Menschen sind ursprüngliche, noch unvermittelte Kräfte bedingt durch den Kreis worin er lebt oder woher er kommt, aber nur in einzelnen bleibt noch ein Überschuß über diese Bedingnisse hinaus zu selbständiger Gestaltung: eben diese unterscheiden sich von Massen- und Berufsmenschen als „Charaktere“, während vielfach uns als Eigenart des Einzelnen erscheint was nur die Auswirkung uns minder vertrauter Berufsbedingungen, nicht einmaliges Menschtum ist.

Ebenso müssen wir beider Theatralischen Sendung unterscheiden zwischen denjenigen Gestalten die nur Schauspieler- oder Bohème-typen schlechthin sind (und deren ganzer Charakter, so individuell lebendig er uns, weil einem fremden Bereich entstammend, zunächst erscheint, nur die Verkörperung bestimmter Berufsbesonderheiten und nur um dieser willen eingeführt ist) und den magisch einmaligen Menschen und Seelenbildern, den unmittelbaren Visionen Goethes. Einige der Figuren in Goethes Roman sind um des Theater willens da, sind wesentlich Schauspieler, andre sind Urgeschöpfe die auch Schauspieler oder Vaganten sind: nur diese leben in unsrer Vorstellung sofort auf, wenn man an Goethes Bildungsroman denkt, ja sie sind uns als Charaktere deutlicher gegenwärtig als Wilhelm selbst, welcher weder ein beruflich bedingtes noch ein bereits durchgestaltetes Wesen ist,

rn eben seinem Ursprung nach der bildungswillige und -fähige jugend-
eelenstoff woren sich die bestimmteren Wesenheiten eindrücken, an
tände, Charaktere und Schicksale wirken. Er ist das Gegenteil des
akters“, des Umrissenen: die menschgewordene Empfänglichkeit die
shalb nicht ins ganz unbestimmt Leere verläuft, weil ihr ein Streben
umehalt und Richtung gibt.

er den Genossen und Liebschaften Wilhelms sind nur vier, durch ihr
s volles Menschtum oder durch ihr geheimnisvolles Schicksal, selb-
ige Charaktere jenseits ihres Berufs, unabhängig von ihrem Beruf:
e, Aurelie, der Harfner und Mignon. Philine ist nicht die typische
e Schauspielerin, die Vagantin mit den leichten Sitten, sie ist ein an-
unverantwortliches, seelisch und sinnlich freies Geschöpf welches die
als einen Schauplatz des schwer oder leicht zu erringenden Genusses
t, sich geschaffen fühlt Freude zu empfangen und zu spenden, mög-
ohne Gefahr, ohne Pflicht und vor allem ohne Opfer. Mit dieser An-
und Gesinnung hat sie sich instinktiv dem Lebenskreis zugewandt der
herhalb der Gesellschaft größtmöglichen Spielraum gewährt, wo die
he Freiheit mit dem geringsten Aufwand erkauf wird, wo die Zwei-
keit ein Reiz und nicht eine Gefahr, wo ihre Not, d. h. ihr Bedürfnis,
ne Tugend, ihr Charakter ein Gewinn, kein Hemmnis ist: dem Schau-
tum wie es damals geschätzt, bedurft und verachtet wurde. Ihr Le-
ruht nicht auf Ehre, sondern auf Genuss, und nur insofern ihr die
den Genuss erleichtert oder erschwert, kommt die für sie in Betracht.
wie zur Ehre steht sie zu allen Prinzipien worauf die Gesellschaft be-
Gewinn, Ordnung, Sitte und Pflicht . . sie ist ihnen nicht geradezu
ch, aber es sind ihr Mittel, als Förderungen, oder Reize, als Wider-
: und so ist auch ihr Schauspielertum nur die Gesellschaftsform wor-
sich dieser Mittel als solcher am lockersten bedienen und diese Reize
ungefährlichste Weise erproben kann. Sie ist die holde Genießerin,
rerin -- Hetäre als Wesen, nicht als Beruf, unter der gemäesten Ge-
aftsform: als Schauspielerin.

Gegenstück, ja Gegengewicht in dem Roman ist Aurelie: sie bezeich-
h selbst einmal als eine Deutsche, als welche sie an allem schwer und
n ihr schwer werde. Philine könnte sagen daß ihr alles leicht und sie
leicht werde. Ist das Maß und der Sinn von Philinens Leben der Ge-
m jeden Preis der ihn nicht gefährdet oder aufhebt, so sucht Aure-
t gespannter und selbst krampfhaft gesteigerter Seele, nicht mit ge-
Sinnen und freiem Geist, die Leidenschaft um jeden Preis, sogar
n des Glücks und der Anmut. Leidenschaft ist das einzige Element

in dem sie leben kann, in dem sie sich gefällt, und da das tägliche Leben uns die Anlässe zu dem exaltierten Zustand dessen ihre über-spannte Seele bedarf nicht bietet, so spielt sie sich künstlich in Anlässe, Einbildungen und zuletzt Verhältnisse hinein worin sie diesem ihrem Bedürfnis dauernd frönen kann. Das ist Aureliens Weg zum Theater — wie übrigens der Weg vieler Heroinen und Mimen auch noch heute. Die Bühne, das Schauspiel-tum bietet solchen Naturen zugleich den Raum worin sie wenigstens im Bilde ihre stete innere Spannung entladen können, die sonst im bürgerlichen Leben zum Wahnsinn oder zur völligen Aushöhlung führen müßte, und sie ist anderseits ein Reizmittel das ihnen künstlich und willkürlich die Anlässe zur Exaltation und Spannung gewährt und jederzeit hervorzu-rufen gestattet welche der Alltag versagt.

Aurelie ist die geboren schauspielerische Seele, wenn man darunter solche versteht die eine echte Anlage bewußt hinauftreiben, die erst sind insofern sie sich spielen, erst empfinden dadurch daß sie sich entladen, und die sich wiederum entladen, um sich recht gesteigert zu empfinden. Man nennt solche Naturen heute vielfach „hysterisch“, doch ist mit dieser pathologischen Einreihung (wie überhaupt mit solchen) wenig ausgesagt über ihren seelisch-menschlichen Umfang und mehr gewisse Begleiterscheinungen als der Kern ihres Wesens getroffen. Zu diesen Begleiterscheinungen gehört das völlige Verschwimmen der Grenze zwischen wirklichem und eingebildetem Zustand, zwischen Gefühl und Bewußtsein, zwischen erdichteten und gesehenen Tatbeständen, da das Gefühl sich sofort bei ihnen in spiegelndes steigerndes Bewußtsein, das Bewußtsein sofort in spielendes, badendes, genießerisch wühlendes Gefühl umsetzt. Als Massentypus hat erst das neunzehnte Jahrhundert solche Personen gezeitigt, das eigentliche Jahrhundert der Schauspielerei wie der Hysterie. In der Literatur erscheinen männliche Partner der Aurelie, welche uns fast wie die Vorwegnahme einer zeitlich-späteren Menschenart anmutet, häufiger und deutlicher als die weiblichen. Rousseau ist der erste große europäisch-geschichtliche Typus des schauspielerisch-hysterischen Menschen. Das genialische Mannsgegenbild der Aurelie im deutschen Schrifttum ist (neben den Bekenntnishelden aus Romanen Tiecks, der selbst an diesen Bereich streift) Jean Pauls Roquairol im Titan.

In den Wilhelm Meister gehört Aurelie als ein Sinnbild gewisser Wesensarten aus denen das Theater sich immer wieder speist. Wie die schlechthin genießende Philine außerhalb der gutbürgerlichen Gesellschaft allein im Vagantentum ihre soziale Daseinsform finden kann und mit heitrem Sinn sich einordnet außerhalb der genüßfeindlichen Ordnung, so kann die schlecht-

denschaftliche Aurelie auch nur dort wo sie immer das Außerordent- und Gespannte spielen und das Spiel überspannen darf sich einiger- ertragen. Die bürgerliche Gesellschaft schließt den Daueranspruch auf Genuß als auf Leidenschaft aus .. das Theater befriedigt, er-acht, ja erfordert beide. Für Philine ist das Theater vor allem Spielraum inne, für Aurelie ihrer Seele, Philine wandelt frei und leicht darin um. Aurelie taucht ungestüm und beladen darin ein — Philine findet darin e sucht: Genuß, Aurelie nicht nur gespielte Leidenschaft, sondern ches aushöhlendes und verzehrendes Leid. Aber beide finden im The- e Gesellschaftsform für ihr besonderes Menschtum, die Tyche ihres on, das Tun für ihr Sein, den Beruf für ihr Wesen.

Harfner und Mignon sind noch weiter weg als diese beiden leben- Frauen von jeder Berufsbedingtheit. Wir haben schon gesehn daß ade als Einbrüche einer übergesellschaftlichen Welt, als Träger eines nnisvollen Schicksals, welches sich weder in der »Société« noch in der me« auswirken kann, ihren Sinn im Roman haben. Sie treten in den h des Theaters, um dies zugleich in seiner Bedingtheit zu beleuchten en Roman über einen bloßen Komödianten-roman hinaus zu heben. d in der Theatralischen Sendung sogar das einzige Element einer sol-Vertiefung oder Erweiterung, erst in der Umarbeitung zu den „Lehr-“ haben sich weitere Kreise der ursprünglichen Theaterwelt ange- tet. Der Harfner und Mignon bezeugen sich schon dadurch als über- schaftliche, unbedingt im Reich der Seele und des Schicksals wesende öpfe, daß sie die einzigen Gestalten des Romans sind die ihren Ge- risch äußern. Der gesellschaftlich ganz bedingte Mensch kennt keine oder höchstens Gesellschaftslieder, wie etwa das Lob der Nacht durch e. Die Gesänge des Hartners und der Mignon sind aber Urklänge aus efen in denen sich alle Bedingungen erst bilden, aus dem Chaos von sal, Seele oder Natur woraus sich Stände, Charaktere und Gebilde eisen, und sie sind doch zugleich der unmittelbare Ausdruck ihrer er — ein Zeichen für deren übergesellschaftlichen Sinn und Ursprung. er was bedeuten sie jenseits ihres kompositionellen, ihres Bauwerts, als charaktere, als Menschenbilder? Stammen sie aus Goethes Beobach- der aus einem Erlebnis dem Beobachtung nur entgegenkam? Der Harf- und Mignon sind als Schicksalsträger aus derselben Region, aber als aktere liegen sie soweit in Goethes Seele auseinander wie nur denk- Nur durch die Handlung, durch ihr Tun und Leiden gehören sie zu- en, nicht durch ihr Sein. Der Harfner gehört nur durch sein einziges sal im Roman zu der Reihe eigener und unvergeßlicher Figuren, in

den engsten Kreis der selbständigen Visionen die nicht als Bildungsfakt oder als Gesellschaftstypen allein Urprungs- und Daseinsrecht in der Träumlichen Sendung haben. Wenn man ihn als Gebärde und Gehaben löst, dem Geheimnis dem er entstammt und das er mit sich herumschleppt, wenn man ihm seine geisterhaften Schicksalslieder aus dem Mund nimmt, wenn man versucht seinen Charakter außerhalb seines Schicksals zu fassen (wodurch es erlaubt, wenn auch künstlerisch unmöglich ist und hier nur erwünscht wird, um auf seinen Ursprung in Goethes Phantasie hinzudeuten) so ist er ein alter düsterer, leidender Mann, wie dergleichen als mitleid- oder grauerregende Figuren durch manchen romantischen Roman wandeln. Alles was ihn hebt, sondert und was ihm Atmosphäre gibt liegt nicht in scharfgezeichneten, einmalig und unverwechselbar, unübertragbar herausgeformten, auffallenden oder Tonfall sich ausdrückenden Eigenschaften, sondern eben in was ihm widerfahren ist, in seinem Schicksal, dem Geheimnis oder Fluch, dem Wunder oder Frevel aus dem er kommt. Sobald sein Schicksal spricht oder gar singt, sind wir in eigener dichterischer Luft, und hier, in einem Schicksalserlebnis Goethes, lag also offenbar der Grund dieser Vision, die er nicht mehr mit Charaktermitteln, da sie unmittelbar in den Bildungsroman nicht zufügen war, romanfähig machen mußte. Nicht seine Gestalt, nicht seine Eigenschaften, nicht seinen Charakter hatte Goethe erlebt, sondern sein anderes Schicksal, und nur um des Romans willen hat er dies Schicksal in einen Charakter gebannt, in eine Handlung verflochten. Die Substanz des Helden liegt weder in seinen Eigenschaften noch in der Handlung worin sein Schicksal sich bekundet oder auslöst, sondern in der Atmosphäre die er sich her verbreitet, vor allem durch seine Lieder.

Es sind allesamt Schicksalslieder, wie das Parzenlied Iphigeniens, hergedrungen aus dem Gefühl der sogar sittlichen Abhängigkeit von unbarmherzigen, unerbittlichen Mächten, die als Schuld, Not oder Qual sich in wehrlosen Seele eisenken, ja mit ihr eins werden — es sind die einfachen und vollsten Klagen eines edlen Herzens das mit dem Verhängnis, mit den Göttern, mit den anerkannten Gewalten seines Lebens auf unergründliche Weise in Widerspruch geraten ist und vergeblich den Sinn seines Daseins den Mut zum Glauben sucht, das sich verflucht weiß und doch in sich einen Ursprung und keine Erlösung des Fluchs findet. Es sind Anklagen in einem edlen Geist der an dem Sinn der Welt durch Leiden irre geworden. Von der Iphigenie aus haben wir einen Weg bis zu dieser Stimmung, ja zu diesem Schicksal in Goethes Seele gefunden. Die Harfnerlieder sind die letzte Steigerung von Möglichkeiten die in Goethes eignem Leben so lang bestanden, als die Wage zwischen Titanismus und Humanität.

n Seite wie nach der anderen schlagen konnte. Fluch und Qual hatte beide nah genug erfahren um sie mit voller Wahrheit in seine Geist pressen ... und es war nur eine Funktion seiner Phantasie, für diese Lieder einen begründeten Mund, für diesen Mund eine Gestalt zu schaffen, als er mit dem großen Roman schwanger ging der den Gehalt seines aufnehmen und distanzieren sollte.

extrem des Fluchs und der Qual fand seinen Träger in einem armen zusammen Mann, und lediglich als der Träger des letzten Leids, des letzten Geschicks ist der Harfner gedacht, des Jammers ohne die Fülle sich Goethe selbst geheilt, des Fluchs ohne den Segen der dem Erbling zugemessen war. In der Weltliteratur ist der arme alte Mann, oder besonders der welcher bessere Tage gekannt, immer als der Inhaber Jammers erschienen, der Not, der bösen Schickung: Hiob, Oedipus sind drei große Sinnbilder dieses Jammers, die seitdem immer in die Phantasie beschäftigt haben, und auch vor Goethes Geist als schweben mochten. Der arme alte Bettler ist ein traurig häufiges Motiv Alltags (das traurigste vielleicht, denn jede Not von Jüngeren hat etwas sinnlich Hoffnungslose wie der Anblick der beraubten Lebensweise) und jene mythischen Bilder des Jammers, vielleicht auch eine eigene Reiseerfahrung an der er sich versah, mögen zusammengewirkt haben um die eignen Fluchzustände Goethes unter diesem einseitig gesteckten Milde zu verkörpern. Das Wichtigste daran sind die Fluchzustände, die fast requisitenhaft romanartigen Züge ihres Trägers und die beispiellose Abenteuerliche Romanhandlung an welcher sein Schicksal sich vollendete; denn Handlung ist mit Schicksal sowenig und soviel identisch wie ein Mensch mit dem Leben. Der Harfner als Charakter und als Handlung ist eine pure „Roman“figur, als Schicksal ist er eine dichterische Vision. Seine Schicksalslieder sind nicht ihm in den Mund gelegt, vielmehr ist er durch sie motiviert, d. h. entstanden, einerlei was sein Schicksal, sein Kompositionszweck, sein Sinn in der Handlung ist, einerlei was er verwandt wurde, nachdem er entstanden war.

anders ist es mit Mignon. Mignon ist vor allem als Gestalt, als Zustand, als Haltung, Gebaren, Gesinnung erfahren und von ihrem Sein aus einmalig durchgeföhlt bis in die Fingerspitzen, und dies ihr Sohn Nichtanderssein bestimmt nicht nur ihr Schicksal, sondern ist es. Schicksal des Harfners ist autonom und könnte auch einen andren als eine andre Seele, eine andre Handlung ergreifen, gleichsam anstelle grade den Harfner. Mignons Schicksal ist an dieses eine Sein gebunden und eines mit diesem Geschöpf. Ihre Gestalt — weder einfach

ersonnen noch die bloße Umdeutung eines Modells, vielmehr eine w
liche Vision, gleich frei schaltend mit den Elementen der Seele wie mit de
der Außenwelt und jenseits aller dichterischen Absicht — ist die ein
wirklich „inkalkulable Produktion“, ein Einfall von oben, mehr als
übrigen Erfindungen des Romans, welche wir alle (wenigstens inner
der Grenzen wo Kunstgebild als Lebensausdruck deutbar ist) aus Goe
Erlebnissen, Erfahrungen, Kunstwillen und Bildungsstoffen werden se
ja als mehr oder minder bewußte Verkörperungen der uns bekannten Goe
seele erkennen. Aber Mignon ist einfach da, und bei keiner zweiten
stalt in Goethes gesamtem Schaffen ist das Sein so unbedingt, so wenig
ein Werden wahrnehmbar, so schlechthin herrische Gegenwart, so sel
genugsame, d. h. unbegründete und der Begründung aus Kunst und Le
so wenig bedürftige Wirklichkeit.

Das einfache Dasein, der Einfall von oben, das unbedingte Gesch
des Himmels, die hinzunehmende sich aufdrängende Schau, die wie
Traum Leib und Namen hat, ohne daß wir wissen woher und warum,
„Irrationelle“ „Inkommensurable“ „Unerforschliche“ das Dichtung erst
Dichtung macht, ist ja fast überall in Goethes Kunst, aber es liegt bei
viel mehr in der Sprache oder in Stimmungen oder in der Weltschau
in seiner Menschenschau, deren Vermittlung durch ein Unvermitteltes
fast überall nachweisen können: so unmittelbar gegenwärtige, durch
selbst aus Gott lebendige Geschöpfe wie Shakespeare, grundlos und un
gründlich seiende und wesende, hat Goethe außer Mignon keines gebi
Er erlebte seine Welt nicht von vornherein in Menschen, wie Shakespe
sondern in Zuständen, Räumen, Gesetzen — und die verkörperte er, sa
er um, verdichtete er, mehr oder minder spontan, in Menschenbildern
Medien, Gleichnissen, Sinnbildern, Mythen, Allegorien seiner Gro
erlebnisse. Nur Mignon hat als Gestalt schon, nicht etwa nur durch
darin ausgedrückte Erlebnis, die Urwirklichkeit, die Wesens-dichte
stamme sie nicht aus der Goethischen, sondern aus der Shakespearische
Schöpfungszone, aus der die Visionen gleich als Menschen heraufge
werden ins Licht, ohne erst eine Zwischenzone der Menschwerdung
durchdringen. Der Mignon allein unter den Goethischen Gestalten ha
kein Werden an, sie ist schlechthin und bei keiner andren Gestalt sind
hier die gerade in diesem Fall anekdotisch so ergiebigen Modellschnüffel
so durchaus unfruchtbare. Alle Beobachtung, alle Treue des Nachzeich
wäre nicht im Stand Mignon die dichterische Traum-wirklichkeit zu ge
die ihr Wert, ihr Wesen und ihr Geheimnis ist, und ebensowenig ist
Lebendigkeit zu erklären aus bloßen Bekenntnissen: sie ist wirklich

ündet wie ein Traum.

Achbarkeit und Undurchdringlichkeit, nicht nur für ihre Mitgeschöpfe, sondern auch für uns ist ihr wesentlich eigen — sie bewegt sich zwischen uns und uns als ein Dämon in Kindsgestalt, fähig wohl aller unsrer Triebe, darüber hinaus einem nicht irdischen oder nicht seelischen Gesetz, das als Fluch, Geheimnis, Hemmung, Wahnsinn in unsrer Seelen-scheinen muß, eine wahre Einigung mit Menschen unmöglich macht, die unter Menschen als Verbannte weilen läßt, mit unbezwinglicher Macht aus dieser Verbannung heraus. Diese absolute Dämonen-ahnung weniger nach etwas, als von etwas) deutet sie, menschlich verhaftet, als Liebe zu einem erlösenden Menschen, bald als Drang nach einem fremden Land, bald als Aufschwung in die unbedingte Urheimat.

Lieder Mignons sind nur die Ausbrüche dieser dämonischen Sehnsucht, welche zugleich Druck eines Geheimnisses und Drang aus einer unendlichen Welt ist. Wie die Harfner-lieder Schicksalsgesänge, sind die Mignons der Sehnsuchtsgesänge. Ihr Geheimnis kennt sie nicht, sie fühlt es, sie ist ein Dämon und kennt sich nur als Menschen-Kind — daher ist sie ein Mensch nirgends recht zu hause, weiß nicht warum und möchte nie gern sein, sucht Erlösung auf menschliche Weise und kann sie auf dem Weg nicht finden, bis sie ihre Menschenform zersprengt durch das Feuer der in ihr eingepreßten Dämonenkräfte, welche sich menschlicher Weise als maßlose Sehnsucht äußern müssen, als Liebesleidenschaft, als Leid, als Todesahnungen. Ihre Lieder sind Dämonengesänge aus Menschen- und ergreifen durch diesen unheimlichen Doppelsinn, das schändliche Schweben zwischen ihrem wahren Ursprung und den bloß scheinlichen Motiven wodurch er laut wird, die unnahbare Ferne und die Unmöglichkeit ihres Gehalts und die leidenschaftliche Glut und Innigkeit ihres Leidens. Der jene Fremdheit überwinden möchte, ihr Geheimnis, das um das Dämonentum webt, und ihre Fülle, die aus der Menschlichkeit quillt. Sie ist zugleich entrückt und beladen. Sie ist ein Doppelgeschöpf, und ihre Unschlechtigkeit oder vielmehr Ungeschlechtigkeit ist nur das menschliche Leid, eichen daß sie der nicht mensch-leiblich bedingten Welt entstammt, in ihrem rätselhaften Abschiedsang heranruft. Dämonen sind wie geschlechtslos, gehen sie aber in Menschenleiber, in zu enge Menschenleiber ein, so ist das Geschlecht für sie zugleich Wahn und Verwirrung. Als Dämon leidet sie an allen Menschensranken in die sie eingehen und dazu gehört auch das Geschlecht. Ihr Dämonentum kann sie endend in Menschenformen, d. h. als Leidenschaften, ausleben, aber diese Formen sind ihre Substanz.

Freilich von diesen Formen aus hatte Goethe einen Zugang zu d
Vision, konnte er sie sich menschlich warm, zutraulich, selbst bekenn
haft machen, ohne ihr Geheimnis, das für ihn so undurchdringbar b
wie für uns, zu lüften. Aber es wäre ein Mißverständnis, wenn man c
Mignon nur als Verkörperung der Goethischen Sehnsucht, diese Sehns
als ihren Ursprung erklären wollte. Von seiner Sehnsucht aus hat er
dem Menschtum zugewandte Seite des Dämonenkindes beleuchtet,
geglüht und ihre Lieder nicht geschaffen aber gespeist mit eigenen
fühlen. Doch die ursprüngliche Vision, die er nicht suchte und ersann
sich ihm traumhaft aufdrang, ist die des unter Menschen, ja in Gesellsc
verbannten, zu Leib, Geschlecht, Raum und Zeit, zu Werk und sogar
ruf verurteilten Dämons, der sich schlechthim sehnt -- sehnt nach Li
Aussprache, Heimat, Jenseits. Wie solche Sehnsucht leiden macht da
sagen war Goethe gegeben aus Eignem, wie keinem zweiten . . aber
Geheimnis der Herkunft und Verbannung aus der diese Sehnsucht
emporringt, das ließ er uns verschlossen, weil es ihm selbst zwar sich
daher auch als Mignon-wesen gestalthaft und gestaltbar, aber nicht erklä
war. Mit dem Harfner gehört Mignon eben dadurch und nur dadurch
sammen daß sie beide, der eine durch Schicksal, die andre durch We
nicht in die Welt und Form gehören worin sie leben müssen. Dies gen
same Negative verbindet sie: beide stehen unter einem Fluch der jen
ihrer Seelen liegt, nur daß er sich beim Harfner durch sein Leben,
Mignon durch ihr Wesen bekundet. Den Fluch beider kannte Goethe
menschliches Leiden, das menschlichen Ausdrucks bedürftig und fä
aber seiner Herkunft, selbst seinem Sinn nach für den Menschengeist tri
zendent, unerforschliches Geheimnis, hinzunehmendes Verhängnis sei.

Die vier Gestalten Philine, Aurelie, Harfner und Mignon sind außer
Wilhelm Meisters selbst, obwohl unter sich verschiedenen Seelenschic
angehörig, in der Theatralischen Sendung die einzigen Gestalten höh
Stils die ihr spezifisches Leben dem Sinn für Charakter, Individualität c
besondres Schicksal des Einzelwesens verdanken. Auf einer tieferen S
könnnte man noch dahin rechnen die Theater-prinzipalin Retti und ih
Liebling Herrn Brendel. Doch was an ihnen als Individualität wirkt
bei näherm Zusehn nur die Verzerrung und charakteristische Enge wo
sie sich von der ausgeglicheneren und in einem weiteren seelischen K
verteilten Gesellschaft abheben als Pöbel. Verzerrte Typen sehen per
licher, eigenartiger aus, und treffen infolge dessen die Einbildungsk
heftiger als rund ausgeglichene . . und in guter Gesellschaft wird ein närr
geputzter, unanständiger oder betrunken Geselle als die „Individual

n, durch sein bloßes Anders-sein, durch sein Herausfallen. Die beiden "enhaften Intermezzisten" Madame Retti und Brendel sind denn auch durch ihre Abgrenzung nach außen, durch ihre Relation zu den andren, durch ihre Wirkung Charaktere, als durch ihr inneres Wesen: es sind Sodien- und Komödiantentypen, die das Theatermilieu nach unten abschließen, wo es in die Misère und die Lumperei übergehend aus der Welt des Scheins, des Strebens und der Bildung, der Kunst oder selbst des Genusses in die gemeine Notdurft des völlig entgeisteten Alltags verliert. Auch diese beiden sind — so gut wie alle andren außer jenen von der Seele oder dem Schicksal aus geschauten Gestalten — aus ihrem oder Milieu, als Berufstypen, nicht als Seelen- oder Schicksalsträger kommen.

Am nächsten steht das Ehepaar Melina: sie sind vom Theater als bloßen Geschäft und leichtsinnigen Betrieb bestimmt, ohne höhere Anhängerideen damit zu verbinden, ohne Pflicht- und Ehrgefühl, verhaftet an den alltäglichen Anstrengungen ihres Berufs, der für sie mehr ein notwendiges Übel als die Anerkennung ihres Menschentums bedeutet, im dürftigen oder genüßlichen Augenblick kurzatmig und kurzichtig umhertappend, von Stimmungen und kleinen Begehrlichkeiten bewegt, von kleinen Nöten und Freuden getrieben oder geschwelt, übrigens keine entarteten, verzerrten oder niedrigen Schönheiten, leidlich hübsch, leidlich gescheit, leidlich gutartig, nur ohne Schwung und ohne Seelenkraft, geborene Philisternaturen, die nur eine jugendliche Wallung, wie sie auch gewöhnlichen Geschöpfen fährt, aus der bürgerlichen Bahn in die Bohème geraten sind. Ein anderer Weg ins Abenteuer, ins Theater wird durch ihren Lebensgang verhindert: der negative, aus Unfähigkeit oder Ungeschicklichkeit im geordneten Bürgerleben, nicht aus einer positiven Anlage oder Leidenschaft herauftretend. Das Ehepaar Melina stellt diejenige Art Schauspieler typisch dar die aus mißglückten oder deklassierten Bürgern rekrutiert, für die das Theater nur der notwendige Ersatz einer geordneten Welt ist: den Bohémiens als gativen Spießer.

Der derselben Bereich gehört, nur mit mehr Liebreiz und sinnlicher Fülle stattet, Marianne, Wilhelms erste Geliebte. Sie vertritt die Bohème-Schafft des Theaters in Liebesdingen, nicht wie Philine aus einer poetischen heitärenhaftem, mit Kunst und Eigensinn, ja mit seelischer Freiheit und Überlegenheit verwirklichten Anlage, sondern aus Schwäche, liebenswüriger Weichheit und molliger Schlamperei, also aus Negationen. Sie ist Grund ein harmloses Bürgerkind, ein unbedeutendes „süßes Mädel“ erfüllt und entgesellschaftet ist, ein bloßes Opfer — und sie wird zur

Schauspielerin, und als solche zur Buhle, als deklassierte Bürgerin. W Philine ursprüngliche Menschenart und eigner Charakter ist, das Di tum, kommt bei Marianne aus verfehltem Leben, und neben der gebor Verführerin Philine, die zur Bohème kommt als einem Beruf den si herrscht und übersieht, ist sie die gewordene Verführte, die dem Beruf u liegt und von ihm aufgesogen wird.

Mit Serlo und Laertes erst treten wir in den höheren Kreis ein wo das ater zwar noch als Beruf die Menschen bedingt (nicht als eine mög Erfüllung urmenschlicher Anlagen und Bedürfnisse benutzt wird, wie Philine, Aurelie und Wilhelm selbst) aber doch eine positive Welt, bloß die Negation des bürgerlich geordneten Lebens, nicht ein notwen Übel für sie bedeutet. Für Serlo ist das Theater durchaus ein tüchtiges Handwerk, und er lebt und webt darin als kluger Praktiker, der Th direktor dem es nicht gerade um Geist und Bildung dabei zu tun ist, doch immerhin um eine erfreuliche Kunst und ein achtabares Geschäft hat eigene Ehr- und Pflichtgefühle und begriffe vom Theater und fürs ater, nicht gerade wie sie der geistige oder religiöse Mensch vor Geist Gott fühlt, aber wie sie der anständige Kaufmann und Beamte vor Publ und Behörde kennt, von denen er Geltung und Würde, Gewinn und F empfängt. Er hat ein rein berufliches, nicht eigentlich urmenschliches degefühl, wie es aus Zwecken, nicht aus Idealen stammt. Er vertritt w lich die praktisch-positive, die beruflich handwerkliche Seite des The mit Tüchtigkeit und Lauterkeit. Durch ihn grenzt das Theater an die blicke Welt, nicht wie bei Marianne, Melina, Retti, Brendel, als Aufheb sondern als Ergänzung der bürgerlichen Ordnung vermittelst geistige ruflich zu verwendender Kräfte.

Laertes ist der Vertreter des Theaters als eines Bildungsbereichs und er dadurch von der ganzen Theatergesellschaft sowohl seiner Gesinnung seinem Sinn nach am nächsten bei Wilhelm selbst: er ist zum Theater gekommen aus einem gewissen Trieb zu freierem poetischerem Leben man geistige Interessen als Beruf treiben kann, er ist Berufsschauspieler niger um der Rollen als um der Stücke willen. Übrigens ist er nur skiz und da eben Wilhelm der geistige Mensch in und zugleich über dem Th milieu ist, so kommt dem geistigen Schauspieler, nur um des Milieus v vorhanden, keine besondre Stelle zu. Laertes ist ein wohlgeratener tem mentvoller junger Mann ohne wesentliche Eigenzüge die durch seinen I unterstrichen oder verwischt würden, ein junger Acteur mit geistigen Z wie Wilhelm Meister ein geistig strebender Jüngling mit theatralischen rationen ist.

d in der Theatralischen Sendung schon die Vertreter des eigentlichen
Urmilieus nicht so sehr Eigenseelen als Berufstypen, und ist ihr Mensch-
mit jenen vier Ausnahmen, entweder schattenhaft oder nur vom Beruf
gezeigt, so gilt dies noch mehr von den Mitgliedern der Gesellschafts-
welche, mindestens im Ur-Meister, nur als Gegensatz oder Folie der
erwelt erscheinen. Sowohl die Eltern Wilhelms als Werner, streb-
tückige, verständige, nüchterne, mehr oder minder läßliche Bürger,
sind Träger von typischen Zügen ihres Standes, und die Angehörigen
dels sind nur Standespersonen mit den allgemeinen Zügen des Höher-
weltseins, und zumal ihre dem Theater zugewandte Seite, das Gönnerthum,
leuchtet, in verschiedenen Schattierungen woran allein man, über den
hinaus, gewisse Temperaments- oder Wesens-eigentümlichkeiten wahr-
ken kann . . auch die Sonderbarkeiten des Grafen sind kaum fähig ihn
im eigenen Charakter, über sein Grafentum hinaus, zu verdeutlichen:
und beschrieben und nicht gebärdet, nicht gestaltet, und auch nach den
allen die man von ihm erfährt, und die mehr der Abenteuerhandlung
der Charakterzeichnung dienen, weiß man über ihn nicht mehr als in den
hnen steht womit er eingeführt wird: „daß er ein Herr von großen Kennt-
nissen und vieler Welt war. Er hatte viel gereist, und man sagte von ihm,
daß er in allen Dingen einen entschiedenen Geschmack. Die wenigen Son-
derbarkeiten, mit deren Geschichte man sich von ihm trug, kamen nicht in
Betracht.“ Er ist ein Herr von Stande, der nebenbei gebildet und be-
kannt, gütig, eigensinnig, abergläubisch ist, ohne daß diese Züge ihn zu
eigenen Wesen machten.

Die etwas andere Dosierung verwandter Eigenschaften, die ebenfalls
am Stande haften als der Stand an ihnen, bezeichnet den literarisch
errenden Baron, und vollends der Prinz und die Seinen erscheinen nur
timmt von ferne als die Träger allgemeiner vornehmer Gesinnung und
Manieren. Es ist als habe Goethe selbst an Wesen dieser Sphäre keine
Forderungen gestellt als daß sie eben Träger ihres Standes, der Vor-
heit, des gebildeten, leutseligen Wesens seien, da sie schon ohne indi-
viduelle Einzelseele, ohne Charakter im engeren Sinn dann einen selbstge-
mnen Wert, auch Bildungswert, repräsentierten. Mindestens kam es bei
Wesen höherer Stände nur darauf an daß der Einzelne den Forderungen
der Höhe genüge, die sich nicht auf Individualität sondern auf Soziätät,
auf Begabung sondern auf Gesinnung, nicht auf Gefühl oder Leistung
beruhen auf Haltung, nicht auf Tiefe sondern auf Anmut, Eleganz, Schön-
heit nicht auf das innere Sein sondern auf das äußere Erscheinen, nicht auf
den Gehalt sondern auf sinnliche Ordnung und Form beziehen. Der

Einzelne möchte sein wie er wollte — und Goethe bemerkte wohl die Sonnenbarkeiten der einzelnen Standespersonen, aber er bewertete sie nicht als solche, wenn sie nur nicht unter das adlige Gesamtniveau heruntersanken, durch ihre bloße Individualität das vornehme Gefüge zerstörten. Denn was in den unteren Ständen der Wert erst in der Individualität ruht, in der Haltung, der Persönlichkeit, so bilden die hohen Forderungen die Rangordnung des Adels als solche an Würde, Haltung und Gesinnung ihrer Angehörigen. Und wer diese Forderungen standesgemäß erfüllt, bedarf gar keines individuellen Zuschusses oder Überschusses mehr. Hier ist ja der sittliche Anspruch (noblesse oblige: für Goethe nicht nur gesellschaftlicher, sondern auch ein sittlicher Anspruch) schon so hoch gespannt, daß man schon etwas sein muß, um nur ihm zu genügen. Adel gefaßt, ist für Goethe ebenso sehr Pflicht als Recht, und wer ihn als Pflicht erfüllt, ist berechtigt sich eigner Individualität zu entschlagen, ist eigener sonderter Leistung überhoben. Wer die mit dem Stand eines Königs gebnien Pflichten nur richtig ausfüllt, muß bei der Höhe dieser Pflicht schon wenn er nichts als ein richtiger König ist, wenn er ganz in seinem Stand aufgeht, einen Wert haben der ihn der Forderungen an persönliche Eleganz überhebt. Bei den höheren Ebenen ist Wert und Anspruch »darauf benutzt« nicht »sie überragen« und je höher die Bluts- und damit Pflichtstufe ist der einer angehört, desto weniger braucht er sich durch individuelle Leistung hervorzu zutun, bemerkbar zu machen, desto mehr ist er nur Titular der Ordnung, Zeichen der Ordnung, desto mehr beruht sein Wert auf dem Ganzen dem er würdig angehört.

So hat Goethe etwa die gute Gesellschaft empfunden, seitdem er immer mit ihr zu tun, sich mit ihr abzufinden hatte, und den Niederschlag dieser Empfindung sehen wir in der Art wie die Angehörigen des Adels in seinem Gesellschaftsbilde gezeichnet sind. Auch die adeligen Frauen in der Theatralischen Sendung haben keine eignen Gesichter.. sie sind mehr Atmosphäre gütigen und anmutigen Daseins als bestimmte Personen mit solchen Eigenschaften. Erst in den Lehrjahren hat Goethe versucht sie in dieser allgemeinen Atmosphäre zu Personen zu verdichten und zu umreißen, auch hier nirgends mit dem Erfolge wie bei den Geschöpfen der niedrig gebliebenen Schichten, bei welchen die Personen als solche oder als Leid oder als Beruf sichtbar werden mußten, um zu sein, wo der Charakter nicht aufgehoben war in einem Niveau. Der Adel ist an sich minder bedingt durch Charakter und Beruf als das Bürgertum oder die Bohème, dadurch auch minder charakteristisch, die Frauen sind immer noch mehr minder bedingt als die Männer: darum sind die adeligen Frauen in der Theatralischen Sendung

Sendung bloß schöne Schemen, die uns Kunde geben von einer sehr sich erlebten Atmosphäre, aber nicht von deutlich erlebten Individuen.

Übergang zwischen der Bohémewelt und der Adelswelt bildet — außer all-empfänglichen Wilhelm selbst, der ihn von innen mitmacht — als re Verkörperung Jarno, der Sekretär des Grafen, beinah der einzige Geist, nicht vom Schicksal oder Beruf aus individuell durchgestaltete Anscharakter des ganzen Romans. Er ist Mann des überlegenen Verstandes, in keiner der beiden Welten gefangen, in die Theaterwelt mit rei-ildung und Kritik hineinreichend — er vermittelt ja Wilhelm die ent- dende Bekanntschaft mit Shakespeare — an der Adelswelt beteiligt in Stellung und Tätigkeit, nirgends gebunden, überall bedurft, die Welt als Schauplatz seiner Person überblickend, welche wesentlich auf der Sendung des Verstandes, der bei ihm vorherrschenden, ja fast allein aus- deten Seelenkraft beruht. Jarno gehört zu der Reihe der mephistophe- len Charaktere — womit mehr ein Vorherrschen des Verstandes über die reinen Seelenkräfte und allenfalls eine gewisse Lieblosigkeit als ein eigent- bös oder satanisches Wesen bezeichnet wird. Er ist der nirgends, we- eelisch noch pflichtig, sich hingebende Beobachter, Kritiker, Überblicker Menschenarten und des Weltreibens, vom „Egoisten“ durch seinen frei- ebenden Verstand selbst unterschieden, da er nichts für sich begeht noch die Freiheit des Verstands und des Beobachtens. Er ist kalt, aber bös, er hat keine Liebe, aber er hat Gewissen, als einer der die Dinge nur nutzen, sondern erkennen will . . . er ist daher der geborene For- scher, und erscheint später mit Recht in den Wanderjahren als der men- schferne Montan, der nur noch forscht und unter den Naturerscheinungen gesetzen sich allein zu Hause weiß. In der Theatralischen Sendung r diese letzte Folgerung seines Verstands noch nicht gezogen, und der eichbereich seines Verstandes sind noch die Menschen und ihre Künste. o hat einige Züge von Merck angenommen, und auch dieses scharf- ge Modell des allverständigen, ebenfalls durch seinen Geist über- oder chen-sozialen Beobachters mag seiner Deutlichkeit und Gestaltung zugute gekommen sein. Wie Jarno in der Theatralischen Sendung den Übergang zwischen Bohème und Adel bildet, wie er Wilhelm auch ästhetisch die Welt erst zur Welt erweitert durch die Vermittlung Shakespeares, bildet er auch den Übergang von der Theatralischen Sendung zu den Jahren — worin Wilhelms Bildung aus unwillkürlichen Abenteuern undenschaften fortgesetzt wird auf einer höheren Stufe, und durch be- te Lenkung geistig überlegener Menschen. Von diesen ist Jarno der

erste der ihm wirksam begegnet, gleichzeitig mit der noch ahnung fernen adligen Welt der Gräfin und Nataliens, und der einzige der schon in der Theatralischen Sendung begegnet. Jarnos Verstand ist das bewußte Bildungsprinzip das an Wilhelm arbeitet und auf ihn wirkt. Jarno schließt seine enge Theatralische Sendung ab, und beginnen Lehrjahre zu allgemeiner Menschenbildung in weiterer Welt.

ITALIEN

DIEN Selbstbeschränkung hatte Goethe in den zehn Weimarer Jahren lernt.. die Selbstgestaltung wie er sie bedurfte und sich dachte er noch nicht errungen, wenn auch die Liebe zu Charlotte von Stein ihm dem Weg dazu gefördert hatte. Sein Gewinn an Übung und Erkenntnis war erkauft mit einem Verzicht auf freie Ausgestaltung seines Genies seiner Natur, auch konnte ihm die zunehmende Sicherheit der Welt gegenüber, die Herrschaft über die Dinge nicht die Gefahr verbergen daß Kern seines Wesens verkümmern müsse, wenn er, verbraucht und zerstört durch die Beherrschung eines mannigfaltigen, aber im Grund klichchen und seinen Schöpferkräften unangemessenen Sachenkreises, durch große Welt, durch einen weiten Horizont und die Anschauung einer gesteigerten Wirklichkeit regeneriert würde. Wie wenig er seines Geistes und Titanentums entwöhnt war, trotz aller Selbstzucht, zeigen die Kompositionen der Iphigenie und des Tasso. Was er in Weimar gefunden hatte Mannigfaltigkeit, Übersicht und Praxis, was er noch immer bedurfte Schönheit und Großheit. Im Bedürfnis nach Schönheit hatte er Charaktere vielleicht überschwänglich gehuldigt-- seinen Wunsch nach Großheit konnte er, der Sinnen- und zumal Augenmensch, nicht aus der Historie oder Phantasie befriedigen, und je mehr er in Weimar gelernt (und verlernt) hat, was dort zu lernen war, desto unerträglicher wurde ihm das Mißverhältnis zwischen seinen dunklen Schöpferkräften und der Umwelt aus welcher sie speisen, woran er sie betätigen mußte.

Er hatte nach zehnjährigem Aufenthalt in Weimar nichts mehr zu lernen nur noch zu verlieren. Die geschäftliche Routine hatte er sich erworben, das „Bedeutende“ der Gesellschaft begriffen und eingeordnet (Will Meisters Theatralische Sendung ist schon ein Beweis für den früh erlangten Umlauf) die Wege in die Naturwissenschaften hatte er sich bestimmt nach vielen Richtungen hin gebahnt: es konnte sich für ihn jetzt nur eine Verarbeitung der reichlich gesammelten Erfahrungen, um Erreichung der erkannten Ziele handeln, und da stockte er auf allen Seiten. Er hatte gerade in Weimar gelernt was Außenwelt eigentlich sei, im Gegensatz

zen Menschen, welche Aufgaben sie stelle und welcher Mittel er zu Bewältigung bedürfe. Er hätte sich bei dieser Erkenntnis und Übung hingen können, wenn er ein wesentlich philosophisch kontemplativer ein wesentlich praktischer Mensch gewesen wäre. Aber er war weder Erkenntnis um der Erkenntnis, noch auf Tun um des Tuns willen gesetzt. Ihn unterscheidet von seinen sämtlichen deutschen Zeitgenossen welche ein Milieu und eine Stellung wie die Goethes in Weimar zu Ausbildung und Zufriedenheit gereicht hätte) daß er ein bildnerischer Mensch großen Stils war. Damit ist gesagt, einmal daß er einen Trieb Gestaltung großer Eindrücke hatte, entsprechend der starken Bewegung seines Innern, und sodann daß er großer Schau von außen bedurfte. konnte, nach der Weimarer Erziehung zur Objektivität, nur um so weniger eine Traumwelt aus seinem Innern hervorspinneren. Mehr wie je bedurfte er Kontrolle und Bestätigung seiner Gesichte durch die Außenwelt, mehr als sie verlangte er von sich ein objektiv gerechtfertigtes Weltbild.

Die großen heroischen Entwürfe seiner Jugend waren gespeist aus seiner jugtigen Selbstigkeit allein und empfingen ihren großen Stil aus der Neuheit des Eindrucks welchen der Zusammenprall mit der Wirklichkeit auf so große Seele üben mußte. Diese unbedingte Aussprache seines Ich der Weimarer Goethe sich selbst versagt . . . die Wirklichkeit als Ganzes, dem Ich Gegenüberstehendes, war ihm zu vertraut geworden: aus diesen beiden Quellen konnte für ihn also der Strom großen Schaffens nicht mehr fließen. Solange Goethe an und in den Weimarer Umgebungen zu lernen hatte, war er beschäftigt, und über der Aneignung des Weltstoffs kam ihm nicht die Kluft zwischen seinem Ich und dieser Welt zum Bewußtsein. Sobald er ihn sich angeeignet hatte, überfiel ihn tiefe und stetig wachsende Unbefriedigung, eine neue Form des faulen Hungers. Auch Weimar war kein Augenblick zu dem er sagen könnte: »Verweile doch«.

Nicht mehr im Stand mit der bloßen Auswirkung seines großen Ich sich begnügen, und in Weimar bei der Suche nach großartigen Massen und Erscheinungen, wie sie seinen Kräften entsprächen, erfolglos, auch von seiner Liebe gesättigt und ausgefüllt, nur gemäßigt und beschwichtigt, von seiner Freundschaft nur ins Weite gewiesen aber nicht gehoben, von seiner Praxis beschäftigt und geschmeidigt aber nicht gesteigert, als Dichter reich an Konfliktstoffen aber ohne Lösung, als bildender Künstler sich abmühend am lyrisch engen Gegenständen und in dumpfer Technik, richtete Goethe zielstreudig den Blick nach einer Wirklichkeit die zugleich wahr und weit, und geformt, natürlich und gehoben sei . . . die mit runder Gegenwart

der Objekte zugleich den Forderungen einer hohen Seele und anspruchsvoller Sinne genüge. Als eine solche Welt schwelte ihm seit seiner Kindheit Italien vor, insbesondere Rom. Was ihn nach Italien trieb, mit einer Fieber, daß er „zuletzt kein italienisch Buch oder Bild mehr ohne Qualität sehen konnte“, war der unerträglich gewordne Widerspruch zwischen seiner großen Seele und seinen engen Umgebungen. Dieser Widerspruch machte seine Seele ungeduldig bis zur Verworrenheit, wenigstens verlor er Sicherheit, da er nicht mehr wußte was er mit seinen Kräften anfangen sollte. Zuviel können für eine gegebne Situation ist kaum weniger verwirrend als zuwenig können, zu deutlich sehen stört die Klarheit fast ebenso wie trüb sehen, und so dürfen wir uns nicht wundern, wenn wir in den Monaten vor der Flucht nach Italien fast denselben Klagen über Wirrsal und Dunkelheit wieder begegnen wie in der Werther-zeit. Was Goethe in Italien finden hoffte, war also zunächst wieder Gleichgewicht zwischen großen Forderungen und großen Gegenständen, großen Stil alles Sichtbaren, weiträumige und formenreiche Natur, mit klaren Umrissen und eine Kultur die den Menschen unverschnörkelt und unverschnürt in edlen Maßen freier Haltung als vollkommene Gestalt in Ruhe und Bewegung darstellt, sodann ursprünglichere, sinnlich bedeutsamere und gefälligere Sitten und Typen, eine Kultur die sich nicht im Kampf gegen die Natur, sondern und an ihr entwickelte.

Was Goethe nicht, oder wenigstens zuletzt in Italien suchte (was jeder durchschnittliche deutsche Reisende jener Tage, seinen Archenholz der Hand, zumeist dort suchte) waren geschichtliche Erinnerungen, mehr oder minder empfindsamen Gedanken über Vergänglichkeit — was Jakob Burckhardt Ruinen-sentimentalität nennt, ferner politische und soziale Vergleiche und Werturteile, oder literarische, schöngestigte und ästhetisch philosophische Reflexionen. Anschauung suchte Goethe, nicht Gefühl oder selbst Erhebung . . . Anschauung: das war für ihn die Einheit von Ich und Welt: im Auge setzt sich das Sehende, das Ich, mit dem Sehenden, der Welt, ins Gleiche. Und seinem sonnenhaften Auge fehlte Weimar die entsprechende Gegensonne. Sein Auge war ein Gefäß das in Italien bis zum Rand mit Welt gefüllt werden konnte.

Was Goethe nach Italien an positiven Mitteln zur Bewältigung der neuen Welt mitbrachte — außer dem Negativen: der Sehnsucht, dem Bedürfnis der Forderung — war zunächst eine vollkommen ausgebildete Sinnlichkeit des Auges, als seines Zentralsinnes, des seinen Gesamtteil präsentierenden Organs, zugleich weit umfassend, tief dringend und empfänglich, dann eine zarte und starke Innerlichkeit, fähig jeden äußeren

uck in die Tiefe zu leiten und in neues Leben zu verwandeln, An-
ungen in Erlebnisse und Empfindung umzusetzen, jedes Sinnenmaterial
h zu bewältigen, endlich eine sichere und helle Geistigkeit, voll Ord-
in den Begriffen und unfehlbarem Unterscheidungsvermögen für das
ntliche und Zufällige, für das Echte und Falsche, für Ausnahme und
für Typus und Besonderheit, für Subordination und Koordination.
sgestattet als Künstler, Dichter, Forscher kam er in das ersehnte und
e Land.

Er vor allem hat Goethe die italienische Reise als Augenmensch und
bildung seines Auges unternommen: nur wenn man sich das vergegen-
st, versteht man ihre Ergebnisse, und die Art der Auswahl die er aus
italienischen Erfahrungskreis getroffen hat. Er hatte schon in Weimar
Ausbildung der Augen, im rechtschaffen sinnlichen Erfassen der
swart, der Gegenstände ein sicheres Heilmittel gegen Grillen und
chwächliche Schwärmerie gefunden, in Italien aber traten ihm erst die
ständne nah die des Anschauens voll würdig waren. Das ganze Ge-
er bildenden Kunst sollte ihm hier erst erschlossen werden. Menschen-
und Landschaftsbilder unter flauem Licht, mit verschwimmenden
sen, welliges Hügelland, Übergangsformen und Mischfarben aller
as waren die Gesichte an denen sein formendurstiges Auge sich bis-
tete sättigen müssen — die Natur die er um sich hatte war (um seinen
Ausdruck anzuwenden) undulistisch. Von der großen Kunst der
e und Renaissance wußte er aus Gipsabgüsse, Kopien und Stichen
genug um sich nach ihrer lebendigen Anschauung zu sehnen und
Ferne von ihr als einen unerträglichen Mangel zu empfinden. Der
Verkünder ihrer Herrlichkeit Winckelmann trug das seinige dazu
m dort eine Offenbarung und Erlösung zu versprechen.

All den Empfänglichkeiten seines Geistes für die Kunst kam noch
produktive Tendenz, der Wille die Gestalten und Bewegungen der
aren Welt nicht nur durch das Wort, sondern mit dem Augenmate-
mit Linie und Farbe, als Licht und Schatten zu bannen. Man kann
produktive Tendenz, die ihn zeitweise zum Glauben an eine Dupli-
einer Talente verführte, nicht einer eingeborenen Schöpfergabe zu-
ben: was Goethe als Maler und Zeichner fehlt ist gerade der eigne
der unverkennbare Griff der jedes Blatt als ein Goethisches erkennen
Das ist nur umso auffallender als er kein Pfuscher, sondern über den
Aschnitt hinaus geschickt war, zum mindesten in Italien die technische
Fähigkeit sich völlig aneignete. Goethe, der keine noch so beiläufige Zeile
rken konnte die nicht flacher oder tiefer seinen Charakter trug, konnte

mit aller Mühe keine Zeichnung hervorbringen die man, trotz hohem talent, als Goethisch ohne weiteres bezeichnen möchte. Was bedeutet bei einem gegen sich selbst so strengen und ehrlichen Geist die so nackig, so unermüdlich, mit solchen Hoffnungen und Zweifeln festgehaltene Neigung und Übung der bildenden Kunst in der Ökonomie seines Das auch als er nicht mehr hoffen konnte es darin zur Meisterschaft zu bringen. Gerade die Charakterlosigkeit seiner Zeichnungen gibt uns Aufschluß darüber: sein Malen und Zeichnen ist nur der stärkste Ausläufer, die schiedenste Betonung seines Willens zur reinen Gegenständlichkeit des in dem angebornen Material seines Genies, in der Sprache niemals so leben konnte. Denn die Sprache ist schon ein Material das dem Subjekt angehört, aus dem das Subjekt gar nicht auszuscheiden ist... Linie und Farbe sind nicht von vornherein subjektives, ja nicht einmal menschliches Material, sondern dingliches. Wenn Goethe allein mit den Dingen seine Dinge rein von aller Ichheit festhalten wollte, so mußte er sich nach einer gleichsam sachlichen Material umsehen, und das war Farbe und Linie. Zuerst wußte er sich auch hier gebunden an seine Vorstellungs- und Schart, die wollte er auch gar nicht ausscheiden, aber die Gegenstände hielten ihn nötgstens vor seinen Augen still, und waren für sein Auge Farbe und Linie. Sie waren also identisch mit seinem sachlichen Material, während es bei dem Wort einer seelischen Umsetzung, eines subjektiven Symbols für die Dinge bedurfte. Und das Wort gab ja niemals die Sachen oder Bilder der Sachen, sondern die Eindrücke, Gefühle, Vorstellungen, Gedanken, seelische Umsetzungen der Sachen. Sachen aber wollte er festhalten.

So wenig also Goethes Zeichnungen an sich bedeuten -- trotz neuerlicher Versuche Goethe auch als bildenden Künstler zu verherrlichen -- so wichtig sind seine Bemühungen als Ausdruck seines Willens zur möglichst konkreten Gegenständlichkeit. Sie sind unterirdisch ihm gerade als Dichter zu gekommen, und die Klarheit seines klassischen Stils ist ihm nicht so gegeben als anerzogen in der jahrelangen Gewohnheit die Dinge direkt und deutlich mit ihren Umrissen, Schatten und Perspektiven ins Auge fassen und sie der inneren Vorstellung einzuprägen, sich nicht mit dem vagen Begriff Baum oder Haus zu begnügen, sondern in das Gedächtnis die bestimmte Form dieses oder jenes Baums mit allen Details des wirklich gesehnen Dings einzupressen. Goethes Stil ist nicht denkbar ohne solches mit konkreten Bildern gesättigtes, zeichnerisch erzeugenes Gedächtnis. Seine Reinheit, seine Bestimmtheit, seine sichere Anschaulichkeit hat er auf seine Bemühung um zeichnerische Qualitäten zu danken, und in dieser Hinsicht hat sein dilettantisches Zeichnertum die vollkommenste Meisterschaft.

Prosa schaffen helfen. Die Prosa des jungen Goethe ist durch Fülle, Lichkeit und Innerlichkeit unübertroffen, aber sie gibt mehr die Wirkung der Dinge auf das Gemüt als den Anblick der Dinge für das Auge, mehr ihre Gewalt als ihre Gestalt. Durch das Zeichnen ist Goethe und mehr, absichtlich und bewußt, von der impressionistischen zur Prosa gelangt, und sein Zeichnen, als der entschiedenste Ausdruck Drangs nach Vergegenständlichung, nicht so sehr angehorenes Gedunkler Instinkt für das was ihm auch als Dichter und Menschen war vielleicht der vorderste, wenn nicht der stärkste Anstoß für Flucht nach Italien. Der Wunsch, oder Wahn, es in der bildenden zur Vollkommenheit zu bringen, bedurfte Italiens noch dringenderne dichterischen, praktischen oder forschlerlichen Bedürfnisse, oder Ihr, all diese Bedürfnisse bedienten sich gleichsam der – an sich irrgewandenz zur bildenden Kunst, um Goethe dringlicher nach Italien zu rufen, und dadurch auch für sich den notwendigen Bildungserfolg zu erlangen.

In besonders als angehender bildender Künstler hat Goethe die Reise nach Italien unternommen. Wenn man die Briefe und Tagebücher von der italienischen Reise liest, wie sie später zu einem Buch redigiert und durch erinnernde Übersichten kommentiert worden sind, erscheint es beinahe, als sei die eigentliche Kunsttendenz welche nur beiläufig und jedenfalls weit überwogen von dem dichterischen, lichen und Forschungsstreben auftrat, auf einmal in den Mittelpunkt. Goethes Dasein getreten und Herr geworden zumal über sein Dichtersein. In der italienischen Reise nehmen die Erörterungen über Kunst und Werke, Beschreibungen von Bildern, Statuen, Gebäuden, zagende und lebende Berichte über eigne Fortschritte und Hemmungen im Kunststudium ein, und auch was Goethe in den weitaus größten Raum einnimmt, Landschaft, ja selbst von seinen dichterischen Vorsätzen erzählt, wieder und wieder bezogen auf bildende Kunst, auf die zeichnerischen und malerischen Qualitäten (beide waren zu Goethes Zeit nicht so geachtet wie heutzutage) oder auf seine Architektur und Komposition hinweist. Einige bezeichnende Beispiele: Auf dem Weg vom Brenner bis nach Innsbruck, im Tiroler Gebirg beschreibt er eine Landschaft: „Der Mond ging auf und beleuchtete ungeheure Gegenstände. Einige Mühlen zwischen urwüchsigen Bäumen über dem schäumenden Strom waren völlige Everdingen“. Er deutet die Wirklichkeit schon durch die Formgebung eines holländischen Bildes hindurch. Und besonders das „Gegenstände“! Felsen und Flüsse sind in der endiger Gegenwart rein als Malstoffe zu sehen . . . das ist alles eher

als das Erlebnis eines Dichters, des Dichters der die Verse schreiben kann „Rausche, rausche lieber Fluß“. Ferner in Bozen: „Die aufgebundnen Zügel der Frauen, der Männer bloße Brust und leichte Jacken, die treffliche Ochsen die sie vom Markt nach Hause treiben, die beladenen Esel, alles bildet einen lebendigen bewegten Heinrich Roos“. Bei einem Besuch am Markt fällt ihm zunächst ein Tiermaler ein. Lebendige Sitte, freie Landschaft schrumpfen ihm ein zu Motiven bildender Kunst. Er rühmt es allerdings selbst als eine alte Gabe von sich, die Welt mit den Augen des jungen Malers zu sehen dessen Bilder er sich eben eingedrückt.

Aber nicht nur schon festgelegte, im Gedächtnis verhaftete Motive findet er in der offnen Natur, fast in der Art wie heutige allzugebildete Ästheten welche die Wirklichkeit nur mit den Augen früherer Bildner, die Naturformen nur abgegossen sehen können. Bedeutender und in einem tieferen Sinn Goethisch ist es wie er die Genesis gewisser Kunstformen aus dem unmittelbaren Anblick von volkstümlichen Gewohnheiten oder Vorgängen ableitet: so bemerkt er in Verona wie die Kunstform des Amphitheaters sich entwickelt aus dem Naturvorgang. Hier ist derselbe durchdringender Blick, der im Gewordenen das Werden schaut, aus dem natürlichen Geschehen eine künstlerische Form holt, wie wir ihn in Goethes Naturbeschreibung, insbesondere in der Metamorphosenlehre bewundern. Wie er die werdende Urpflanze anschaut, so hier die werdende Urform des Amphitheaters. Ähnliche Beispiele finden sich zu Dutzenden — etwa noch später die griechische Plastik sich vergegenwärtigt bei dem Ballspiel zwischen Italienern. Diese Beispiele sind Zeugnisse für die spezifisch bildnerische Einstellung von Goethes Auge, für das Sitte, Landschaft, Begebenheiten ihrer selbständigen Bedeutung abgeben, Tribut zahlen mußte an die bildende Kunst, und aus eigenem Leben zu „Gegenstand“ oder „Motiv“ werden. Wie sogar Goethes innerstes Genie, das dichterische, in diese bildnerische Tendenz eingespannt wurde zeigt seine Äußerung vor dem Bild der heiligen Agathe: daß er seiner Iphigenie nichts in den Mund legen wolle was die gemalten Heiligen nicht angemessen sei. So sehr hatte sich seiner bilden die Umsetzung der seelischen Bewegungen in sichtbare Formen, die Umsetzung der sichtbaren Eindrücke in bildhafte Darstellung bemächtigt, daß er wollte sehen um jeden Preis, und das Gesehene um jeden Preis bewältigen, sich innerlich aneignen, es behalten und sich unverlöschlich einprägen: mußte er es ordnen, seine bedeutenden Punkte erfassen, die andren ausmessen, darum gruppieren, kurz das was der Maler komponieren mußte. Da er nun mehr Malschüler, als Meister war, so schoben sich ihm greiflicherweise die Kompositionsprinzipien der früheren Meister offenbar

resehne Wirklichkeit, und er schaute noch mit Hilfe geübterer Augen eine eignen waren.

ieses sammelhafte und liebhaberische Anwenden kunsthistorischer Erkenntnisse auf die Wirklichkeit verlor sich freilich in demselben Maße als Goethe in Italien vordrang, seinen Blick ausweitete und vertiefte zur Aufnahme der großen Künstler und Werke, hauptsächlich der Antiken, Raffael und Michelangelos. Hier hatte er nicht mehr nötig die Natur zu bestimmen durch die manirierte Sehارت der ihm vertrauten Landschafter, sondern die große Welt der Kunst stand ihm als eine zweite Schöpfung in Wirklichkeit vor Augen, diese zugleich steigernd und verdeutlichend, um sie ihm die Gestaltungsprinzipien gleichsam menschgeworden offen zu legen. Dies geschah in Rom. Dort lag, wie er selbst sagt, alles was Kultur einzeln mühsam zusammensuchen müssen nun zusammen offen und vor ihm. Dort entwickelte er »die Anschauung dessen was man im weitesten Sinne die Gegenwart des klassischen Bodens nennen darfte, d. h. sinnlich geistige Überzeugung, daß hier das Große war, ist und sein wird«.

ie Natur in der Kunst, die Kunst in der Natur zu finden, zu deuten, aufzustellen, darin konnte ihn kein Ort der Welt so fördern wie Rom, denn dort hatte die Natur selbst keine wildwuchernden, dumpfen und verschwielten Hervorbringungen, sondern Landschaft, Sitten und selbst Gewächse waren schon gleichsam stilisiert, architektonisch, monumental hervor. Der Kultursatz, der Kampf gegen die Natur, worauf im Norden eigentlich alle Kultur beruht, war oder schien hier aufgehoben. Die Kultur, und ihre stärkste Auswirkung, die Kunst der großen Meister, war gleichsam nur eine Entzägerung der bauenden und bewegenden Naturkräfte ins Menschliche geworden. Die innere Einheit seiner beiden geistigen Grundkräfte, des Bildstriebes und des Lebenstriebes, des Kultur- und des Naturtriebs, die bisher in einer Qual divergierten und deren Harmonie seine Ahnung und sein Glück waren - - das Erlebnis dieser Einheit hat Goethe erst in Rom mit voller Beseligung genossen im Anschauen der römischen Natur und der dort gesammelten Kunst.

enn was war sein Kampf zwischen Titanismus und Humanität, Leidenschaft und Maß anders als eine Form des Kampfs zwischen Natur und Kultur, Lebensüberschwang und Bildungswille? Diesen Kampf seines Inneren hatte er auch draußen gefunden, und ein gemeinsames Prinzip für Kunst und Natur von früh auf gesucht. Im Spinoza meinte er eins gefunden zu haben, und die Natur als Bildnerin anzuschauen war ihm auch als sehr geläufig. In Italien ging ihm, bei der größeren Deutlichkeit und

sinnlichen Durchbildung auch der Naturformen, der architektonischen Umrisse von Ebenen und Bergen, bei der vollen Klarheit der Farben, der Stilisierung der Gewächse, vor dem Auge selbst die ersehnte Gemeinsamkeit der schöpferischen Prinzipien von Natur und Kunst auf. Was er von Jugend auf gewünscht, was er dumpf gefühlt, und seit seinen Weimarer Jahren geahnt hatte, das schaute er hier an, und indem er schaute, erkannte er: sein Denken war ein Anschauen, sein Erkennen war ein Wahrnehmen, ein Augenerlebnis, kein Ergrübeln und logisches Erschließen, sondern ein sukzessives Eindringen des Auges vom Körperlichsten ins Geistigste, vom Gewordenen ins Werden, von der Form in die formende Kraft, mochte es nun dem unbewußten Wachstum der organischen NATUREN gelten, oder der bewußten Gestaltung von KUNSTWERKEN.

Nicht zufällig war Goethes Lieblingswort für seine Einfälle, seine fruchtbaren Gedanken und Entdeckungen *aperçu*, d.h. Wahrnehmung: sein Sprachgebrauch gibt Aufschluß daß für ihn das Denken eine Sache der Sinne, zumal des Auges war. Goethe deutet wiederholt an daß ihm in Italien ein Prinzip aufgegangen sei „die KUNSTWERKE zu erklären und das auf einmal aufzuschließen, woran KÜNSTLER und KENNER sich schon seit der Wiederherstellung der KUNST zersuchen und zerstudieren“. „Eigentlich ists ein Kolumbisches Ei.“ Er spricht dies Prinzip als solches nicht aus und behütet es wie ein eignes Geheimnis, aber wir können es von zwei Seiten her ungefähr erschließen: aus seiner deutlich ausgesprochenen Überzeugung von der Art des Zusammenhangs zwischen KUNST und NATUR, auf den er unfehlbar zu sprechen kommt, sobald er von jenem Prinzip raunt, und zweitens aus der Anwendung die er davon später gemacht hat bei der Erklärung der KUNSTWERKE, z. B. Lionardos Abendmahl, Mantegnas Triumphzug, und der Laokoongruppe. „Soviel ist gewiß“, schreibt er, auf jenes Prinzip hindeutend, „die alten KÜNSTLER haben ebenso große Kenntnis der NATUR und eben einen so sichren Begriff von dem was sich vorstellen läßt und wie es vorgestellt werden muß gehabt, als Homer. Leider ist die Zahl der KUNSTWERKE der ersten Klasse gar zu klein . Wenn man aber auch diese sieht, so hat man nichts zu wünschen, als sie recht zu erkennen und dann in Friede hinzufahren. Diese hohen KUNSTWERKE sind zugleich als die höchsten NATURWERKE von MENSCHEN nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist Notwendigkeit, da ist Gott.“

In diesen Sätzen liegt der Keim von Goethes KUNSTLEHRE, die er nie als System dargelegt, sondern nur in Anwendungen fragmentarisch betätigt hat. Sie führen uns auch auf die Spur des PRINZIPS, seines „KAPITALSCHLÜSSELS“

nung der Kunstwerke. Er fand dieses Prinzip in der Aufsuchung fruchtbaren, symbolischen Moments an welchem der dem Künstler vorne und durch vollkommene Kenntnis der Technik und der Gesinnung zum Bewußtsein gereifte Bildnertrieb einsetzte. Die Darstellung sinnlich eines solchen Moments sei es des Körpers, sei es der Sinnlichkeit einer Begebenheit in dem jeweiligen Kunstmateriale, Wort, Stein, Farbe, ist das was Goethe als das Motiv bezeichnet hat. Das Motiv ist gleich der Natur und der Kunst an, und der Akt welcher es ergreift sinnlichen Gestaltung aus tausend andren auswählt ist zunächst ein Natur, weil ihm eine noch ungeformte Wirklichkeit zugrunde steht. Instinkt oder eine Erregung des Lebens selber: kurz, das Motiv ist einmal ein Erlebnis, das heißt die natürliche Mitte eines Ganzen. Empfindungen, Anschauungen, Gedanken. Je mehr Empfindungen, Anschauungen, Gedanken, je mehr innerer und äußerer Wirklichkeitsgehalt eine solche Mitte anschließen kann desto reicher und fruchtbarer, eindrücklicher ist das Motiv.

Goethe legt Goethe den höchsten Wert auf die richtige Auswahl eines Motives, das lebendig genug und einer harmonischen Ausbildung fähig ist. Er lehnt er alle einseitigen, krassen oder flauen, übertriebenen, seltsamen Sonderfälle ab, daher seine tiefe Abneigung gegen Marterbilddarstellungen, romantisches übersinnliche oder untergeistige Gegenstände. „Was allein ist allein ist wahr“ galt ihm auch als Kunstmaxime. So ließ er nicht nur gelten was sich sinnlich vorstellen ließ und was sich als endige Einheit empfinden ließ, weil es schon aus einem einheitlichen Erlebnis kam, d.h. was einen „symbolischen Fall“ oder einen „fruchtbaren Moment“ darstellte, was sich in all seinen einzelnen Gliedern erklären aus einer geistigen Mitte, und bei größter Mannigfaltigkeit der Beobachtungen zusammengehalten wurde in der Anschauung durch einen im ersten Sichtbar gewordnen Gedanken: so deutet er das Abendmahl Jesu als Ausstrahlung von Christi in Gebärde versinnlichtem Wort „Einer unter euch der mich verrät“. Dies Aussprechen ist der fruchtbare Moment, der in der Gebärde aller übrigen Teile des Bildes sich verkörpert. Ist der symbolische Moment in der Laokoongruppe nach Goethes Auffassung der beginnende Biß der gereizten Schlange. Man erkennt mit Sorgfalt Goethes Stellung, Bewegung, Gruppierung, seelischen Ausdruck. Der drei Gestalten aus dem Moment des Kisses zu erklären sucht, wie notwendigk eit gerade dieses Moments als des allein künstlerischen, Körperstelle als der allein für die Bewegungen ergiebigen nachweist, er andre Möglichkeiten untersucht und das Werk danach umgruppiert.

piert und kritisiert. Der fruchtbare Moment ist also für Goethe der natürliche Keim aus dem das Kunstwerk wächst: im fruchtbaren Moment hat es seine Wirklichkeit, ist es noch bloße Wirklichkeit, bloße Natur. Indem der Bildnertrieb in diesen glücklichen, fruchtbaren Stoff eindringt, verwandelt er die Wirklichkeit erst in Notwendigkeit, die Natur des Motivs in Kunst, den empirischen Reichtum des Stoffs in symbolische Gliederung der Form.

Das Erlebnis, das Motiv, der fruchtbare Moment ist ursprünglich als Urphänomen, d. h. nicht weiter zu zerlegendes Element der Erscheinungswelt, der Natur angehörig: es wird aber durch die Vereinigung mit dem menschlichen Bildnertrieb in Kunst verwandelt. Der Bildnertrieb im Menschen geht mit dem Erlebnis, dem Motiv, dem Moment in ähnlicher Weise vor wie der Formtrieb der Natur mit dem Stofflichen der Pflanze. Auch hier war der Kunstvorgang für Goethe ein Analogon des natürlichen. Ein unerklärlich Geistiges, Göttliches, Gestaltendes bemächtigt sich eines Stofflichen, drückt sich darin sichtbar aus, indem es dasselbe umbildet, bedingt sich selbst und gliedert sich selbst, indem es den Stoff bedingt und gliedert, und offenbart zugleich ein allgemeines Gesetz, indem es in individuelle Formen eingehet, indem es sich individuelle Schranken setzt, indem es sichtbar wird.

Dies Gegeneinanderwirken von Stoff und Formtrieb, von Gestalt und Bewegung, von Schaffen und Bedingtwerten, ist das der Natur wie der Kunst gemeinsame Prinzip das Goethe bei der Kunsthetrachtung fand und anwandte. Seine Begriffe des Motivs, des fruchtbaren Moments, des symbolischen Falls sind daraus abzuleiten, seine Forderungen an Komposition, an Wahrheit, an Notwendigkeit, an Schönheit eines Kunstwerks beruhen darauf. Komposition ist von der Natur aus Einheit des Erlebnisses, von der Kunst aus Mannigfaltigkeit, Beherrschtheit und Übersicht der sinnlichen Gliederung. Wahrheit ist von der Natur aus lebendiges Gefühl des darzustellenden Motivs, von der Kunst aus Reinheit und deutliche Verkörperung des gefühlten. Notwendigkeit ist von der Natur aus der schöpferische Zwang der gerade dies und kein andres Motiv auswählt, die innere Übereinstimmung zwischen Erlebnis und Bildnertrieb in dem jeweiligen Fall, von der Kunst aus die Übereinstimmung zwischen den sinnlichen Ausdrucksmitteln und dem Erlebnisgehalt, dem Gedanken des Kunstwerks. Schönheit aber ist dort erreicht wo der Gegensatz zwischen Gewachsenem und Gemachtem, zwischen Erlebnis und Technik, zwischen dem individuellen Geschmack des Bildners und der überindividuellen Gesetzmäßigkeit der Natur aufgehoben erscheint. Auf allen andren Stufen die zu dem Gipfel der vollkommenen Kunstschönheit führen wirkt die Auseinandersetzung zwi-

dem naturhaften Stoff des Kunstwerks und dem bildenden Trieb des künstlerischen Individuums, das Ringen der künstlerischen Freiheit und Auswahl mit der Masse und Gebundenheit des Stoffs als Kunstreiz mit: er höchsten Stufe, als Schönheit, verschwindet das Gefühl eines solchen Ringens und das Kunstwerk scheint nicht mehr das Produkt eines enden, mit Erlebnis und Stoff ringenden Individuums zu sein, sondern eine unmittelbare, nicht mehr durch Individualität getrübte, durch Stoffheit gehemmte Selbstdarstellung der Natur. Es erscheint dann als ob Natur ihre Intention gleich rein herausstellen könne, als ob sie nicht eines Vermittlers bedürfe, der ihren Urgedanken erst als Motiv erleben e, sondern als ob der Urgedanke gleich gegenwärtig in die Sinne trate. Eine Täuschung, ohne persönliche Vermittlung mit der Natur zu verkehrt verdankte Goethe den wenigen höchsten Kunstwerken, vor allem den klassischen Bildsäulen und den Gemälden Raffaels. Hier erschien der Gipfel der Kunst, die menschliche Gestalt in Ruhe und Bewegung, als bloßes Ein oder im Zusammenhang mit ihresgleichen, gereinigt von den Zugehörigkeiten des Stoffes wie von denen der individuellen Seele, als ein „sichtbarer Gedanke der Schöpfung“ selbst, und die Künstler waren nur die ausführenden durch eigene Abweichung und Sonderabsichten nicht behinderten Organe der Natur.

Die Stufen die zu diesem Gipfel hinaufführen hat Goethe beschrieben in seiner Abhandlung: „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“. Unter dieser Nachahmung der Natur versteht er die treu gewissenhafte Hinwendung der Sehorgane an die stoffliche Natur, Nachbildung ihrer Motive ohne persönlichen Willen zu ihrer Umformung, unbewußte Auswahl. Unter Manier versteht er die Unterwerfung, Ordnung und Auswahl jener Stoffheit unter einen eigen-sinnigen, durch ausgebildete Technik und besondere Erlebnisse ausgezeichneten Bildnerwillen . . . also was man heute etwa als persönliche Note, Charakter, Cachet nennen würde. Unter Stil versteht er die Überwindung sowohl der stofflichen Natur als der eigenwilligen Persönlichkeit vermöge der vollkommenen Einsicht in die Intentionen der Natur und der vollkommenen Beherrschung der Ausdrucksmittel.

Es ist etwa der Umriss von Goethes Kunstlehre, wie er ihn sich in Italien gen und an dessen Ausfüllung durch eine ausgebreitete Empirie er, unterstützt von seinem in Italien gewonnenen Freunde, dem Schweizer Maler und Ethnologen Meyer, sein Lebtag gearbeitet hat. All seine Kunsturteile, seine kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Abhandlungen und Miszellen, besonders in den beiden Organen der Weimarschen Kulturfreunde, den »Propyläen« und »Kunst und Altertum«,inden Noten zu

Cellinis Leben und in den aphoristischen Biographien Winckelmanns, Hackerts, all seine kunstpolitischen und kunstpädagogischen Bemühungen von seiner Sammlertätigkeit bis zu den Weimarschen Preisausschreibungen, sind Anwendungen der in Italien gewonnenen Kenntnisse. Wenn Goethe vor ein Bild trat, so fragte er zunächst nach dem dargestellten oder beabsichtigten Motiv. Um sich über alles dies klarer zu werden, griff er in vielen Fällen über das vorliegende Kunstgebilde hinaus und sah die Bedingtheit der Seele des Künstlers und der ihm möglichen Ausdrucksmittel aus seinem Lebens- und Gesichts- und Aufgabenkreis zu erklären. Bei Cellini, bei Hackert, insbesondere aber bei architektonischen Werken. Hier war das Motiv in den baulichen Bedürfnissen gegeben, und er suchte Architekturformen zu erklären aus den Naturformen woran sie sich entweder bildeten. Ein Beispiel war Goethes Blick in die Entstehung des Alten Theaters. Ähnlich sieht er das Theater in Taormina aus den Bodenvergängungen erwachsen. Bei der Betrachtung seines bewunderten Palladios schaut er auf den Konflikt zwischen den gegebenen Kunstformen und den natürlichen Bauaufgaben hin. Goethe ist vielleicht der erste der in der theoretischen Architekturbetrachtung einen deutlichen Begriff von der natürlichen Funktion der Kunstmittel, von der tragenden oder stützenden, trennenden oder verbindenden Wirksamkeit einer Säule, eines Balkens gegeben hat, der in den Kunstformen die Natureigenschaften wiedererkannte. Auch kann man nach dem Gesagten aus seinem Begriff des Motivs als des zentralen Punkts von natürlicher Aufgabe und künstlerischer Lösung abschließen. In der Malerei vermißte Goethe eine ähnliche Funktionenlehre für die Farben, und der Wunsch eine solche gültig herzustellen, um dem empirischen Treiben ein Ende zu machen, war der Hauptantrieb zu seiner Beschäftigung mit der Wissenschaft von den Farben. Er wollte in der Natur selbst die Bedingungen aufsuchen nach denen sie Farben bereite, anwendungsfähige Farben verteile, überzeugt daß hier eine Gesetzmäßigkeit walte welche der kritische Mensch anzuerkennen und fortzubilden habe. Sein Kapitel von der sinnlich-sittlichen Wirkung der Farben enthält Anregungen zu einer sogenannten Funktionenlehre der Farbe: dort untersucht Goethe den seelischen Druckswert sowohl der einzelnen Farben als auch ihrer Zusammensetzung — mit andren Worten: er begründet auch hier die künstlerische Funktion eines Mittels aus seinen natürlichen Wirkungen und Eigenschaften.

Noch ein hierher gehöriges Beispiel erinnre daran wie Goethe nicht einzelne Kunstwerke und Gebäude, sondern ganze Städte anschaut als poetische Ausbeutung und Ausdeutung naturgegebner Bedingungen, d.h. als poetische Schilderung des gebauten Venedigs als eines zu bauenden

sonders das dort angebrachte Gleichnis von den Bäumen die zu eng stehen, ist bezeichnend für die Goethische Synopsis von Natur- und Kulturformen. So erklärt er die venetianische Malerei aus atmosphärischen Einflüssen und Gewohnheiten. Wie er auch in der Dichtkunst gewisse natürliche Eigenschaften in den Kunstformen wieder erkannte, Kunsteigentümlichkeiten aus kulturellen Gewohnheiten erklärte, bezeugt seine Bemerkung anlässlich einer Gerichtssitzung in Venedig: „Jetzt verstehe ich besser die langen Reden und das viele Hin- und Herdissertieren im griechischen Trauerspiele. Die Athenienser hörten noch lieber reden und verstanden sich noch besser darauf, als die Italiener; vor den Gerichtsstellen, wo sie den ganzen Tag lagen, lernten sie schon etwas.“

Dieselbe Sehارت die in dem Kunstgewordenen hindurch, d.h. zurückdringt zu dem natürlichen Keim aus dem es sich entwickelt, sei er Bedürfnis, sei er Erlebnis, sei er Eigenschaft oder Wirkung, hat ihn vermocht in jeder natürlichen Gegebenheit die Möglichkeit der Kunstwerdung, der Stilisierung, der architektonischen Benutzung zu sehen. Dasselbe Auge das im festen Bau, im Gemälde, in einer Bildsäule die Bewegung eines Menschen, die sukzessive Gliederung eines Gedankens oder Gefühls und den Lebens- oder Bildungskreis wiedererkannte welcher jenen Gedanken voraussetzte — dasselbe Auge sah in dem Treiben und den Sitten der Städter und Landleute feste, typische, fast stilisierte Arten der Bewegung und Leiblichkeit, in den Abenteuern und Zufällen seiner Reise umrissene Lebens- und Kunstmotive, in den Linien und Farben der Landschaften abgegrenzte deutlich komponierte Bilder, in den Gesteinen und Pflanzen endlich Gesetze und Formen der Natur in denen die Allkünstlerin ihren eignen Reichtum bändigt und modifiziert.

So durchreiste Goethe Italien und Sizilien mit dem durchdringenden, für alle sichtbaren Einzelheiten und unsichtbaren Zusammenhänge wachen Doppelblick der die Natur in der Kunst, die Kunst in der Natur sah und ihrer beständigen Wechselwirkung nachforschte, vom Körperlichen zum Geistigen, von der Gestalt zu der gestaltenden Aktion oder Funktion vordrang bis an die Grenzen des Unerforschlichen, wo er im nicht mehr aufzulösenden und zu deutenden Urphänomen die einheitliche Gottnatur in ihren einfachsten Offenbarungen anschauend aber nicht antastend verehrte. Diesen Doppelblick hatte Goethe als Anlage schon nach Italien mitgebracht, aber erst in Italien ward ihm die fruchtbare Anwendung, ja die Bestätigung seiner Sehارت, und namentlich die äußere Wirklichkeit der sie vollkommen angemessen war. Ohne die einzelnen Erfahrungen der italienischen Reise aufzuzählen die in Goethes Leben Folge gehabt haben oder sonstwie bezeich-

nend für seine Biographie oder fruchtbar und bedeutend in sich selbst sind, will ich nur unter einigen großen Gruppen die Fülle von Einzelheiten ordnen und zwar nicht damit bloß alles unter einen allgemeinen Begriff gebracht wird, sondern damit der Grund und die Bedeutung jeder Einzelheit in Goethes gesamter Lebensökonomie miterhellt. Solche Gruppen sind: Natur, Kultur, Kunst, Persönliches: denn auch das letzte hat er objektiv behandelt, wie ihm die ersten drei zugleich eigene Erlebnisse waren. Goethe hat seine Beobachtungen in Italien als ein Sammler gemacht. Nach welchem Prinzip er ausgewählt und geordnet hat deutet diese Gruppierung an. Dazu kommt noch daß das historische Zeugnis für seine italienische Reise keine geordnete Geschichte, sondern eine Sammlung von Materialien nach rein chronologischen Gesichtspunkten ist, nur lose zu einem Ganzen verknüpft durch allgemeine Überblicke und Reflexionen welche einer späteren Zeit angehören als die Erlebnisse selber.

Die geistig seelische Einheit die alle Einzelheiten der Italienischen Reise verknüpft und folglich auch dieser Gruppierung nach allgemeinen Gesichtspunkten zu Grunde liegen muß ist die Idee eines der Natur und der Kunst gemeinsamen Gesetzes das sich dem Auge, dem repräsentativen Sinn des Menschen, „dem geistig reinsten Sinn“ offenbare. Der Mensch, und zwar der schauende Mensch, als der Vermittler, ja als die Einheit der beiden Reiche Natur und Kunst, der Mensch als das Maß der Dinge -- diese griechische Grundgesinnung ist der Schlüssel zu allen italienischen Erfahrungen Goethes. Alles Einzelne zu fassen was sich überhaupt sehen ließ, zu ergründen und zu deuten und es in einen Zusammenhang mit dem Ganzen seines Weltbildes einerseits, mit den Bedürfnissen seiner eignen Existenz anderseits zu bringen war sein Vorsatz. Nirgends wollte er sich mit Worten, ja nicht einmal mit Vorstellungen begnügen, überall bis zur prallen Anschaugung der Gegenstände in ihrem ganzen Wesen und ihrer Verknüpfung vordringen.

NATUR

MIT diesem Stab durchmaß Goethe die Natur, und zwar zunächst praktisch, insofern sie mit seinem Kunststudium zusammenhing. Unter der Hand wurde ihm das Mittel zum Selbstzweck, und die Erkenntnis des Sichtbaren an sich fesselte ihn, und seiner Anlage nach ließ ihm auch das Sichtbare keine Ruhe, bis er ihm eine Erklärung, d. h. eine Einsicht in seine Kräfte und Bedingungen abgenötigt. Das Studium der menschlichen Gestalt führte ihn wieder zur Anatomie, worin er zu Rom Unterricht nahm. Das Interesse für das Material der Bildhauer führte ihn über das Studium

verschiedenen Marmorsorten tiefer in Mineralogie und Geologie hinein und er getraute sich nicht eine Landschaft zu verstehen, wenn er nicht die Lagerung ihrer Erd- und Bergschichten, den Lauf ihrer Gewässer, die Struktur ihres Bodens genetisch ergründet hatte. Wie Bedürfnisse der Freiheit ihn zu Optik oder Farbenlehre führten, ist erwähnt. Der Blick des Schriftstellers wies ihn auf die Gestaltung und Bewegung der Wolken und hier vertiefte er eine halbdichterische Deutung der Luftbewegung bis in die wissenschaftlichen Meteorologie, an welche sich eine Formenlehre des luftreichen anschloß, ebenso wie Knochenlehre und Farbenlehre Ausungen der einen Goethischen Tendenz, ein Einfaches, Göttlich Urwichtiges, der Bewegung und Entwicklung Fähiges durch mannigfache der Natur selbst gesetzte Schranken bedingt, sei es gesteigert, sei es ge-
gent, immer aber gestaltet und umgestaltet zu sehen. So schrieb er der — der Gedanke war ihm schon bei der Fahrt über den Brenner „aperçu“ gekommen — eine ein- und ausatmende Tätigkeit zu, eine Systole Diastole (wie seine Bezeichnung dieser seiner gesamten Naturlehre wissenschaftlichen Vorstellung ist) und leitete daraus die meteorologischen Er-
nungen ab.

ist hierbei für Goethes griechischen Instinkt bezeichnend daß er bei Erklärung des Wetters nicht über die Erde in den Weltraum hinaus-
sen, sondern alle Luftscheinungen auf terrestrische Einwirkung zurück-
führen wollte. „Er stehe fest und sehe hier sich um“, das war auch in diesem
seine Gesinnung. Die Erde empfand er als ein kugelhaft in sich ab-
geschlossenes Lebewesen, gleichsam mit einem eignen körperartigen Or-
ganismus und eigner Atmosphäre, die er durch eigne Normen tätig und
und wissen wollte, ohne willkürlich maßlose und zufällige Eingriffe aus
unvermeßlichen und gestaltlosen Weltraum. Mit andren Worten: seine
Haltung war selbst bei Betrachtung der anorganischen Naturreihe,
Luft und der Steinwelt, wesentlich bedingt durch das eigentliche Körper-
gefühl, auch hier war ihm der menschliche Organismus, die begrenzte in
abgeschlossene, aber von inneren eignen Bildungskräften erfüllte Ge-
gen das Maß, ja das Bild der Erscheinungen.

eine ganze Naturlehre ist die ins Theoretische projizierte, auf alle Natur-
e angewandte Umsetzung eines mit seinem Leib schon gegebenen In-
s, der ihn bis in die entlegensten Forschungen hinein führte, und dieser
Instinkt war eben der griechische, wie er sich in dem Wort *αὐτὸν μεταρ-*
πεντε manifestiert, auf deutsch: der Leib ist die Grundlage unsrer Er-
kenntnis, der Sinn der Welt. Goethes Unmöglichkeit bei der Entstehung
der Erde sich vulkanische Gewalt wirksam zu denken, bei der Entstehung

des Wetters siderische Einflüsse zuzugeben, bei der Farbenlehre eine kanische Teilung des Lichtes, alles hat denselben positiven Grund in seinem Körpererfühl, welches einer inneren Bildungskraft mit dem Trieb zu zessiver Gestaltung und Verwandlung versichert war. Das Anorganische erkannte Goethe wohl widerwillig an, aber es erleben und ihm Einfluss auf seine Erklärung der Erscheinungen zugestehen konnte er eigentlich nicht, da auch in seinen Theorien sein körperhafter Künstlerinstinkt zu mehr wirkte.

Goethe dachte nicht mit dem isolierten Gehirn, sondern mit dem Leib, und der stand unter jenem griechischen Imperativ. Aus seinem Gefühl heraus wehrte er sich gegen die Annahme eines Gottes der von stieße, das All im Kreis am Finger laufen ließe. Aus dem Gefühle inneren durch sich selbst göttlichen Bildungskraft, die kein Gesetz, sondern Bedingnisse und Stoff von außen empfange, wehrte er sich gegen teleologische Deutung des Naturgeschehens. Zweck sein selbst war jedes Geschöpf, wie es dem gesunden Körper gemäß ist sich zu führen, ein von innen nach außen wachsendes, nicht ein von außen her zusammengesetztes und aufgezogenes Wesen.

Wurde also jenes Körpergefühl Goethes schon der anorganischen gegenüber so mächtig, daß er in Meteorologie, Farbenlehre und Ge auf organische Deutungsarten, oder wenigstens Analogien angewiesen so war er im Bereich der organischen Welt erst recht bei sich zu H und hier konnte er noch unbefangener und ungezwungener das C gefühl das ihn mit der Natur verknüpfte in wissenschaftlichen Sym aussprechen. Die Lehre von der Bildung und Umbildung organisch turen, die ihn als Botaniker auf die Entdeckung der Pflanzenmetamor als Anatomen auf die Entdeckung des menschlichen Zwischen knochens führte, ist noch entschiedener als seine Meteorologie, sein ologie und selbst die dem Umfang nach gewichtigere Farbenlehre in Mitte seiner Existenz verbunden. In der anorganischen Naturwissen fand er für sein Weltgefühl bedeutende Analogien oder Allegorien, organischen die faßlichsten Symbole.

Die beiden Entwicklungslehren, von Tier und Pflanze, sind Anwegen der einen Anschauung: daß die bildende Kraft aus einem einzigen, verschiedenen Bedingungen gemäß, die verschiedensten Formen vorbringe: die Entwicklung der Mannigfaltigkeit aus dem Einfachsten, Stufen und Grenzen hindurch. Die Betrachtung eines zerborstenen Schädels auf dem Lido in Venedig vermittelte ihm das Aperçu, oder mehr erhellt ihm die Ahnung zum schauenden Bewußtsein, daß all

men des Knochenbaus Umbildungen und Anwendungen des Wirbels seien. Durch die ganze Reihe der Wirbeltiere bis zum Menschen hinauf verfolgte er das Gesetz und die Bedingungen dieses Bildungsprozesses, immer geleitet von dem Gedanken (wiederum nur Umsetzung seines Körpergefühls) daß die Natur ihre Formenfülle aus einem einfachen Prinzip, von einer göttlichen zentralen Kraft her erziele durch selbst geschaffene Hemmungen, Bedingungen und Stufen.

Auch die Pflanzenmetamorphose ging ihm nach stufenweiser Erleuchtung endlich in Sizilien zu voller Gewißheit auf: auch hier waltet die Anschauung einer Urform, besser einer formenden Urkraft welche einerseits die verschiedenen Teile der Pflanze selbst als Einheit durchdringe, zur Mannigfaltigkeit entwicke, anderseits dem ganzen Pflanzenreiche als gemeinsamer Typus, als Urpflanze zugrunde liege. Man darf nun freilich diese Urpflanze, dies Urtier mehr als eine Deutung des Angeschauten denn als eine Entdeckung im exakt wissenschaftlichen Sinn ansprechen.

Beide Konzeptionen, begründet mit einem außerordentlich umfangreichen Anschauungsmaterial und einer gegenständlich klaren Deduktion, gehören mehr der Philosophie, mehr der Deutung der Erfahrungen als der Erfahrung selbst an. Das hat schon Schiller betont bei jenem Gespräch worin Goethe ihm die Urpflanze entwickelte: »Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.« Das hat auch zu allen Zeiten die Einwände der sogenannten exakten Wissenschaft gegenüber Goethes Lehren begründet. Aber der Unterschied der Goethischen Naturphilosophie von derjenigen der Schelling, Hegel, Steffens ist der daß seine Ideen nicht aus einem anderweitig konzipierten Begriffssystem in die Erscheinungen hineingedeutet, sondern aus den tief und gewissenhaft erforschten Erscheinungen herausentwickelt wurden, auf Grund seines Lebens mit und in den Erscheinungen. Er sah in den Erscheinungen, in den Erfahrungen Symbole erlebter Kräfte, nicht Allegorien von erdachten Begriffen. Wenn er sich so gegen die apriorisch konstruierende Naturphilosophie abhob, so hatte er auch das Recht sich gegen die selbstgenugsaamen Empiriker zu wenden, welche nur Erfahrungen machen und darstellen wollen, ohne zu wissen wieviel Idee, ja System jede zu machende Erfahrung schon voraussetzt, jeder gemachten und ausgesprochenen, vollends in einen Zusammenhang mit andren gebrachten Erfahrung schon zugrunde liegt. Wie er keinen absoluten von den Sinnen unabhängigen Geist anerkannte, so auch keine absoluten vom Geist unabhängigen Fakten. Der Gegensatz zwischen Erfahrung und Idee bestand für ihn praktisch nicht, da er aus der Anschauung selbst schon die Deutung zog, da sein „Denken gegenständlich war, sich nicht von den Gegenständen trennte“.

da er, mit andren Worten, symbolisch sah: im einzelnen Fall das Allgütige mit seinen Abweichungen, in Millionen Fällen die Modifikation des heitlichen Gesetzes. Seine Naturphilosophie ist also zugleich verknüpft und durch Bezug auf ein Gesamterleben der Welt vertiefte und erleuchtete Erfahrung, nicht Anwendung von Begriffen auf Erfahrungen, auch nicht eine bloße Isolierung und Aneinanderreihung isolierter Erfahrungen, sondern erfuhrt von innen nach außen, nicht umgekehrt.

Zu den aus der Erfahrung symbolisch abgeleiteten Ideen womit Goethe das Ganze der Natur deutete gehören die Polarität und die Steigerung, die er selbst als die Haupttriebräder der ganzen Natur bezeichnet und das glückliche Ergebnis seiner vertieften Naturkunde in späteren Jahren gepriesen hat. Er schreibt darüber 1828 in dem Rückblick auf seinen arististischen Aufsatz „die Natur“ und die Fortschritte die er seitdem in der Naturerkenntnis gemacht hat.

Da Goethes Reise nach Italien der Wendepunkt von der ahnenden und anschauenden Naturforschung ist, so sei hier zusammengefaßt was sich in die seelische und geistige Bedeutung von Goethes Naturforschung, seine innere Stellung zur Natur, auf seine Methode des Sehens bezüglich kurz auf die Form seiner Forschung. Auf den materiellen Inhalt seiner einzelnen Untersuchungen, geschweige auf die wissenschaftliche Richtigkeit oder Haltbarkeit seiner Ergebnisse kann ich nicht eingehen: seine Naturforschung ist nach dem Plan dieses Werks als Anwendung einer Goetheschen Kraft, nicht als Aufreihung von sachlichen Ergebnissen zu behandeln.

Als Erfüllung seiner Naturkunde, wie sie erst Italien ihm gebracht hat, zeichnet Goethe die Polarität und die Steigerung, „jene der Materie, infern wir sie materiell, diese ihr dagegen, insofern wir sie geistig denken, angehörig; jene ist in immerwährendem Anziehen und Abstoßen, diese in immerwährendem Aufsteigen.“ Bei seinen Betrachtungen der anorganischen Natur wurde Goethe mehr von dem Prinzip der Polarität, bei denen der organischen mehr von dem Prinzip der Steigerung geführt. Systole und Diastole, aktive und passive Farben, Aus- und Einatmen, Ebbe und Flut, Licht und Finsternis, Männlich und Weiblich, Schwere und Ausdehnung, all das gehört in den Kreis der Polarität. Alle Erscheinungen des Wachstums, viele der Bewegung gehören in den der Steigerung. Gehen wir nun den Grund in Goethes Erlebnisart und Sehارت aus dem jene Prinzipien, Deutungen wachsen, so kommen wir abermals auf sein Körpergefühl, das empfand sich erstens als ein Wesen das aus Gegensätzen bestehe und zweitens als ein Wesen das wachse und steige. Dies war seine Grundgegebenheit, und von dieser Grund-

heit aus erlebte er das Ganze der Welt. Was er in sich mächtig fühlte projizierte er in die Natur und auch hier erkennen wir seine Wissen- als eine tiefsthinige Umdeutung seines ungeebneten Mikrokosmus in Makrokosmus.

Die Natur ist mit der Gottnatur eine konzentrische Kugel. Und so er- sch seine einzige Stellung innerhalb der Naturwissenschaft überhaupt: zugleich in den Dingen lebte und ihnen als Beschauer gegenüber. Sie sind für ihn nicht nur Gegenstände sondern auch Zustände. Er in Dichtertum auch als Forscher nicht verleugnet, und seine natur- erlichen Ideen sind nicht die Begriffe sondern die Mythen des Natur- schens. Er sagt einmal etwa: »die Griechen brachten die großen Wahr- der Welt in Götter, wir bringen sie in Begriffe« und er war weit ent- ies letztere als einen Fortschritt zu preisen.

einer eignen Naturforschung ist noch jenes Griechische wirksam, und hr in ihm die uralte Einheit, nicht nur Verbindung, zwischen mythis- und wissenschaftlichem Weltblick vollzogen war, ähnlich wie in den en Naturphilosophen, wie sehr Dichter und Gelehrter in ihm ein asselbe war, bezeugen seine beiden Lehrgedichte Metamorphose der en und Metamorphose der Tiere. Goethes persönliche Erfahrung und ondung ist hier ausgeweitet zur umfassenden Deutung der Natur, die ne Dichter-regung zur klaren Überschau entwickelt, seine Liebe ist enellen Wissen geworden. Beide Gedichte lassen ahnen was das große dicht über die Natur, das Goethe als dichterische Zusammenfassung Naturerfahrungen geplant hat, geworden wäre. Sein antikes Muster : würde er hier ebenso durch warme Beseltheit und tiefe Symbolik offnen haben, wie den Euripides durch seine Iphigenie. Für Lukrez reichnend eine gewisse sachliche Heftigkeit und gedrungenes römi- feuer: er schrieb nicht aus der Liebe zur Natur, sondern aus einem er, ja aus dem Gegensatz des schicksalhaften Menschen gegen das tig schicksallose All. Goethes Naturdichtung setzt die Einheit von h und All voraus und dient zu ihrer Verherrlichung.

LTUR

E Natur ist die weiteste Zone in der Goethe die sinnlichen Erschei- ungen ordnet. Das Reich der Kunst ist dazu eine innere konzentri- one, von der gleichen Mitte beherrscht, von dem gleichen Umkreis t, von den gleichen Kräften durchdrungen, aber mit eigenen Gestal- , durch Vermittlung des menschlichen Bildnerwillens, der selbst der angehört und ihr Verfahren konzentrierter fortsetzt. Zwischen der

Natur und der Kunst als Zwischenzone vermittelt die Kultur, d. h. das Ganze der menschlichen Sitten, Gebräuche und Gesinnungen welche den bewußten Hervorbringungen des menschlichen Geistes zugrunde liegen. Auch auf diese Zone in ihrem ganzen Umfang hatte Goethe während der italienischen Reise sein Augenmerk. Kultur ist die bewußte Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur, die durch den Menschen gefilterte, gesiebte, verarbeitete Natur, wie die Kunst die durch den Menschen gesteigerte, verdichtete, gestaltete Kultur ist. Die drei Zonen gehen ineinander über — sie sind für den naturfrommen Goethe keine Gegensätze, sondern eine Stufenfolge von menschlichen Steigerungen derselben Allkraft: die großen Kunstwerke sind nur die letzte Verdichtung und Zentration der Natur.

Als die Vorstufen zu diesem Gipfel, oder (um in unserem Gleichnis zu bleiben) als den Umkreis dieser Mitte betrachtete und bewertete er auf seiner Reise die Formen in denen die Menschen sich gegen die bloße Natur schützen oder sie sich zu ihren Zwecken dienstbar machen, ihr Verhältnis zu den Elementen: den Landbau, die Wohnungsarten, ihre Sitten und Trachten, ihre Vergnügungen und Erwerbsarten, von den Befriedigungen der animalischen Bedürfnisse Hunger und Liebe bis zu den Verfeinerungen des Luxus und der höheren Bildung hinauf.

Unter den Begriff der Kultur fällt für Goethe auch die Religionsübung, der sinnliche Kultus, Gottesdienst und Pilgerzüge. Er sah dies nicht auf den religiösen Gehalt hin an, auf seelische Bedeutung und Innerlichkeit, sondern er faßte wesentlich das Typische der sinnfälligen Erscheinung, das Augenhafte, Körpermäßige daran auf. Der Katholizismus war für ihn — das unterscheidet ihn von den meisten andren Italienfahrern — weder ein politisches System noch ein religiöser Inhalt, sondern eine kulturelle Erscheinung. Am meisten interessierten Goethe auch hier diejenigen Wahrnehmungen die ihm den Zusammenhang zwischen dem Menschen als einem Naturwesen und dem Menschen als dem Kunsterzeuger, zwischen Naturgeschöpf und Kunstschnöpfer offenbarten: gerade als dies Bindeglied zwischen Natur und Kunst war ihm die Kultur bedeutend.

Ein spezifisch kulturhistorisches Interesse fand er in Italien nicht, wie es die bedeutendsten Beobachter die nach ihm Italien bereisten gerade fanden: Taine und Jakob Burckhardt, auch Stendhal, Gautier, Walter Pater: diesen war die südl. Kultur das Wichtigste und die Kunst war ihnen ja das faßlichste Symbol dieses menschlichen Treibens und Wesens. Goethe interessierte Kultur sofern sie an die Natur grenzte — daher seine Beobachtungen über die Formen des Ackerbaus, besonders in Sizilien . . oder

an die Kunst grenzte — daher seine Bemerkungen über die Bau-
das Theater, ja auch über Gebärden und Redeweise, worin er eine
llagen auch der Dichtkunst erkannte. Beispiele seiner Art der Be-
sind seine gewissenhaften mit Sammler- und Maleraugen zu-
worfenen Abrisse von Städteanlagen, Verona, Vicenza, Venedig,
eine Schilderung von Gerichtsverhandlungen, Theatervorstellun-
g und Akademiesitzungen, die Wiedergabe des Treibens in Lä-
ten, Häfen, Kirchen. Aus Dutzenden solcher genau angeführten
ksbilder heben sich drei hervor: die Schilderung der Gerichts-
. herzoglichen Palast zu Venedig, die allbekannte Darstellung des
Karneval, und die Verteidigung der Neapolitaner gegen den Vor-
Auffüggangs durch Veranschaulichung ihres Gebarens, Wesens und
Bis zu welchen Details und Feinheiten der Beobachtung er geht,
Stelle: „die Personen des Mittelstands (in Verona) schlankern im
t den Armen. Personen von einem höheren Stande, die bei ge-
legenheiten einen Degen tragen, schlankern nur mit einem, weil
nt sind, den linken still zu halten.“

ers Goethes Aufenthalt in Neapel und Sizilien ist durch kultur-
zelheiten bezeichnet. Hier hob sich das Menschliche von der
atur noch unmittelbarer ab als in Ober- oder Mittelitalien, als in
Natur, Geschichte und Kunst zu einer beinahe unlöslichen Ein-
amolen waren. In Rom zumal trat die Kunst Goethe zu über-
entgegen um ihm völlige Freiheit zu losgelösten, beiläufigen Sit-
rungen zu lassen — das römische Karneval bildet denn auch einen
sich und ist nicht zufällig, als ein eigenes Werk, als ein Neben-
eine epische, fast novellistisch abgerundete Begebenheit veröffent-
ten. Goethe hat dieses Stück gleichsam als eine Dichtung behan-
eine eigne von ihm öfter gepflegte Gattung damit eingeleitet:
obestücke dieser Art sind seine Schilderung des Rochusfests in
nd der Frankfurter Krönungsfeier in Dichtung und Wahrheit. Das
eser Gattung ist daß eine typisch-wiederkehrende in festen For-
loch zugleich immer neuer Bewegung sich abspielende Begeben-
imaliges Erlebnis des Schilderers erzählt wird. Was Goethe dabei
die Möglichkeit das Einmalige und das Wiederkehrende, das In-
und das Typische, das Willkürliche und das Gesetzliche an ei-
gen symbolischen Fall voll sinnlichen Lebens zugleich darzustel-
das war ein seltener Glückfall in Rom: während in Neapel und
s menschliche Treiben auf Schritt und Tritt täglich vor seinen Au-
telbar aus der Natur herauswuchs und sich unvermittelter gegen

die Natur abhob. Leben, Kultur, auch Architektur hat in Süditalien, verglichen mit dem künstlerisch und geschichtlich volleren Oberitalien, Mittelitalien und Rom, etwas von dem naturhaften Augenblick Improvisiertes, Unbekümmertes und unbefangen Nacktes. Wer von Rom nach Neapel kommt empfindet schon in der Bauart den Unterschied . . in Rom scheint alles für die Ewigkeit, in Neapel für den nächsten Tag gebaut, um wieder abgerissen zu werden. Die Kultur selbst scheint nicht der Natur in tausendjährigem welthistorischen Kampf abgerungen und als eine fertige Welt hingestellt, sondern sie erscheint in beständigem Werden und Vergehen von Tag zu Tag, sie ist darum dem Beobachter in ihrem Verhältnis zur Natur leichter zugänglich, deutlicher . . Naturformen und Kulturformen des Menschenlebens, nicht so stark durch Geschichte vermischt und nivelliert, traten Goethe hier bezeichnender entgegen.

Dazu kam daß er nach Süditalien reiste mit größerer Ruhe der Beobachtung, nachdem er in Rom das Wesen der Kunst sich angeeignet zu haben glaubte. „Wenn man in Rom gern studieren mag, so will man hier nur leben . .“ Er hatte jetzt die Sicherheit des Blicks, die schnelle und bequeme Übersicht erlangt, um die er sich bisher emsig, angestrengt und fast krampfhaft bemühte. Nun fielen ihm die mannigfältigsten Beobachtungen wie reife Früchte zu. So werden, je weiter er nach Süden vordringt, die Landschaftsbilder, die naturforscherlichen Aperçus und die Sittenschilderungen dichter und leichter — während die eigentlichen Kunstdarstellungen spärlicher werden. Wenn Goethe in Toskana, Venedig und Rom mehr die Natur in der Kunst gesucht hatte, so sucht er dort unten mehr die Natur im Leben und Treiben. Es ist ja im Grund immer dasselbe was er sucht, aber in immer neuen Gegenständen, Formen und Wirkungen.

KUNST

ÜBER die Art wie Goethe sich der dritten Zone, der Kunst, näherte habe ich schon in andrem Zusammenhang gesprochen. Die Kunst im engeren Sinn vor allem war das Ziel seiner Italienfahrt und sein bewußtes Studium. Hier sei zusammengefaßt: daß für ihn die italischen Kunstschatze die Mustersammlung des der Kunst Möglichen und Erlaubten darstellten: die Durcharbeitung aller Motive die aus dem Menschenleib als plastischer Gestalt und Bewegung sich ergaben. Die Darstellung des Körpers und seine plastische heitere Anordnung im begrenzten Raum war für ihn der Sinn der Kunst, und darum die nachphidiasische klassische und klassizistische Antike und Raffael ihr Gipfel, weil beide Körperlichkeit und Wohlräumigkeit am virtuohesten beherrschten. Sein Geschmack war durch Winckelmann,

unsthistorischer Gesichtskreis durch Heinrich Meyer bestimmt. Er sei seinen Urteilen den Hauptnachdruck auf lebendig gefühltes Gleichheit, Abrundung, Symmetrie, Maß des Körpers und der durch Körper rückten Bewegung. Schöne Form, Umriß und Zeichnung waren der des Bildes, das Kolorit diente dazu jenes zur Geltung zu bringen. Hervortreten eines einzeln Technischen oder Seelischen auf Kosten des rein sinnlichen Gesamteindrucks war ihm eine Wertminderung. Darin habe er wenig Sinn für alles Archaische, in welchem die körperlichen Ausdrucks möglichkeiten noch befangen waren, für den Präraffaelsimus, wo die innige Innigkeit die leibliche Durchbildung überwog. Aber in gleicher Weise war ihm die mit und nach Michelangelo einsetzende Überspannung des technischen Könnens zu wider, weil „forciert“. Schon bei seinem römischen Aufenthalt tritt Michelangelo völlig hinter Raffael zurück, hier war ein Übermaß von Leidenschaft das ihm selbst durch die Meisterschaft hindurch Angst einflößte. Er vermißte den Ausgleich zwischen Körper und Körper, die Raffaelische Wohlräumigkeit. Wo er solche fand überraschten was wir heut als Süßlichkeit, ja als Leere empfinden. Sein Geist in der bildenden Kunst war in einem tiefen Sinn dekorativ: Kunst war nicht nur Ausdruck maßvoller Menschlichkeit, sondern auch Reiz der menschlichen Räume, sie hatte eine Aufgabe von innen her, nicht außen hin. So fehlte ihm der eigentlich malerische Sinn für Farbe wie ihn der Impressionismus im 19. Jahrhundert ausbildete. Allem Charakteristischen, wesentlich Seelisch-extatischen und denjenigen Mitteln welche zum Ausdruck mystischer oder transzenter, über- oder unter-leiblicher Regungen von den großen spanischen und holländischen Meistern erschaffen waren mußte er als den Störungen der menschlichen Harmonie sich verschließen. Was er an nordischer und deutscher Kunst später lobte galt weniger den seelisch malerischen Qualitäten als dem fleißigen Hingabe an die konkrete Erscheinung: er vermißte aber den offenen Stil und die Wohlräumigkeit, oder vielmehr er bemühte sich um Billigkeit, gar nicht zu suchen und die Verdienste einer für ihn tiefe Freude bei Altmeistern wie Rembrandt oder Dürer zu würdigen. Grüneberg war ihm widrig gewesen sein, und Rubens war ihm willkommen wegen der enormen Gegenwart quellenden Lebens.

Es war ihm nirgends Reiz, sondern Gestalt, und je mehr die Gestalt zurück, in Farben, Licht oder Schatten, selbst Sinnenreiz aufgelöst desto weniger konnte er mit einem Bildwerk anfangen. Im Grund überall den Maßstab griechischer Plastik an, wie er sie kannte und Winckelmann deutete. Man darf indessen nie vergessen daß er nur

hellenistische Kopien kannte und daß die höchsten griechischen Trümmer damals noch unter der Erde oder unzugänglich weit ruhten. Die Verehrung für die griechische Kunst hatten ihre Wiederentdecker Winckelmann und Goethe zu befriedigen an den schon überreifen, feinen, glatten, technisch virtuosen, seelisch oft schon allzu geleerten hellenistischen Könnerstücken. Diese bildeten ihren Geschmack, verbildeten ihn wohl auch nach der Seite des Klassizismus hin, so daß Goethe vor den Tempeln in Pästum fast erschrak. Das noch zusammengefaßte, gedrungene Hellenentum war ihm durch das gefällig oder großartig Ausgefaltete des Apollo von Belvedere, des Laokoon, des Zeus von Otrikoli, der Juno Ludovisi verleidet. Zog er doch auch den Sophokles, ja den Euripides dem Aschylus vor. Diese Verzärtelung des Geschmacks durch Spätlinge eines en bloc verehrten Altertums aus Unkenntnis der großen Urgebilde, wie sie in Winckelmanns und Goethes künstlerischem Klassizismus zutage tritt, hat ihre Analogie in der Verehrung des Mittelalters und der Renaissance für Vergil, welcher als zunächst bekannter Abglanz die dem Homer gebührende Verehrung auffing und noch lange ins Rokoko hinein bewahrte, als der Altvater selbst zugänglich ward. Erst Herder brach diesen Bann völlig.

ABENTEUER UND BEKANNTSCHAFTEN

DEN vierten Kreis von Beobachtungen deren Gesamtes die italienische Reise — das Erlebnis wie das Buch — ausmacht bilden die persönlichen Einzelheiten. Auch sie hat Goethe bemerkt und beschrieben als wären es Objekte, er gab sich Rechenschaft über sie als Sammler, auch hier sollte alles Begegnende gesehen, alles Gesehene durch das Wort festgehalten werden. Er näherte schon in der Aufzeichnung den Erfahrungsrohstoff der Kunstform, und vielleicht nirgends besser als in den hingeworfenen Brief- oder Tagebuch-notizen läßt sich erkennen wie sehr Goethes Aufnahme von Eindrücken selbst schon künstlerisch und formhaft war, mit der Zeit freilich sogar formelhaft wurde. Dies sofortige Abrunden und Einordnen, das in der italienischen Reise noch spontan wirkt mit der Frische einer neu-erworbenen Kraft, wird später sammlerischer Vorsatz und Regel, und wirkt auf der dritten Schweizerreise, ja schon bei der Campagne in Frankreich, erstarrt, schematisch, fast mechanisch. Auf der dritten Schweizerreise legte er sich Aktenfazikel an, um von den Butterpreisen bis zum Kunststudium alles aber auch alles Detail zu sammeln.

Unter drei Gesichtspunkten lassen sich die persönlichen Einzelheiten der italienischen Reise fassen: Abenteuer, Personen und dichterisch-literarische Tätigkeit. Die Aufzeichnung der Abenteuer hat Goethe dem Novellen-

en angenähert, zu abgeschlossenen folgerichtigen, überschaubaren Hand-
en und Begebenheiten gerundet was ihm Ungewöhnliches, von den
wendigen alltäglichen Reiseerfahrungen Abweichendes begegnet ist.
Spiele solcher Anekdoten sind der Bericht über sein Abenteuer in Mal-
ta, als er beim Zeichnen einer Festung für einen Spion gehalten wurde.
Position der Lage, Schürzung des Knotens, Führung des Gesprächs und
Lösung findet man darin völlig wie in einer kunstmäßig angelegten Er-
zählung, nichts ist darin improvisiert, alle Massen sind so verteilt, daß man
der Anlage schon den Ausgang zu kennen glaubt: es ist ein kleines
lyristisches Kunstwerk. Mit der Meisterschaft des geborenen Erzählers,
zugleich malerische und dramatische Talente hat, sind solche im engern
wie biographischen Einzelheiten in die Schilderungen der allgemeinen
Geschichte, Kultur- und Kunstgegenstände, in die Urteile, Maximen und Beob-
achtungen eingefügt. Dahin gehören Goethes Erzählung von der Aufnahme
in die Gesellschaft der Arkadier, von dem Seesturm auf der Rückfahrt aus
Italien, vom Besuch bei der Familie Cagliostros, von seiner Neigung zu
jungen Mailänderin, und anderes, minder Ausgeführttes. In all diesen
Fällen erscheint Goethe geradezu als der Held einer Begebenheit, und
nicht daß er sich in besonders günstiges Licht setzt, werthen doch die Be-
gebenheiten einen Glanz auf ihm. Es gehört zu der Wirkung solcher Anek-
dote, daß der Träger und Erzähler nicht ein Zufalls-reisender, sondern ein
begreiflicher, vom Glück und den Göttern begünstigter Mann ist. Beson-
ders die Erzählung wie er bei dem Seesturm die Panik des mitreisenden
Mannes dämpft gibt, ohne Prätention und Eitelkeit vorgetragen, das Gefühl
an Goethes persönlicher Macht. Verwandt damit ist die Geschichte aus
seinem späteren Bericht über die Belagerung von Mainz, wie er zwei
Knechten durch sein Eingreifen vor der Wut des Pöbels rettet. Der novel-
listische Charakter wird durch die persönliche Großheit des Ich von dem
Rede ist verstärkt, zugleich bekommt das trockene Faktum ohne künst-
liche Poetisierung oder Umblümung einen legendären Schimmer. . . der poe-
tische Zauber von Dichtung und Wahrheit beruht ebensosehr auf dieser
Auffassung des Helden als auf der Kunst sachlicher Darstellung.

Wandelt es sich bei den Abenteuern in erster Linie um Geschehnis, so
ist bei der andren Gruppe persönlicher Einzelheiten Personen, oder
am ehesten Eigenschaften und Beziehungen die Hauptsache. Ausgeföhrte
Berichte, in dem Sinn wie es ausgeführte Anekdoten in der italienischen
Literatur gibt, verboten sich allerdings in den meisten Fällen für das Zartgefühl
des Goethes, da es sich um neuerworbene Freunde handelte, um Gönner oder
Schützlinge. Vielfach waren es Werdende, vielfach problematische Na-
men.

turen, kaum einer ein fertiger Charakter, den Goethe wahrheitsgemäß umreißen konnte, ohne zu verletzen, ja ohne ihn in seiner Entwicklung zu hemmen. So beschränken sich die meisten Erwähnungen von Goethes Bekannten und Begegnungen im gelobten Land auf Aussagen über ihre Richtung, ihr Streben, seine Beziehung zu ihnen -- wobei er besonders gern erwähnt was er jedem zu danken hat -- allenfalls über ihr Temperament, und vertraulicherweise auf die Hoffnungen welche sie ihm machen durch ihr Verweilen oder ihr Abweichen auf dem von ihm als recht erkannten und gewiesenen Weg.

Als solche Freunde erscheinen Angelika Kaufmann, die gütige, freundliche, reiche und bildungswillige Malerin, deren Charakter er verehrte, deren Talent er, dadurch bestochen, überschätzte, die er nützte auch als Kennerin und Sammlerin . . ferner Tischbein, ein begabter und fleißiger, aber hypochondrischer Künstler. Ihm danken wir das einzige Bildnis Goethes welches den italienischen Übergang zwischen dem jugendlichen Apollo und dem reifen Jupiter sinnlich klar festhält. Goethe schätzte ihn, wie jeden der sein Handwerk beherrschte, und lernte dankbar von ihm, gewohnt an jedem die produktiven Seiten zu ehren und zu nützen. Zu diesen Lehrern gehörte auch Hackert, der Landschafter, Hofmaler des Königs von Neapel. Keinem aber fühlte Goethe sich tiefer verpflichtet als dem jungen Schweizer Maler Heinrich Meyer. Dessen ausgebreitete historische und gediegene technische Kenntnisse, ruhige Bestimmtheit und Solidität erweckten Goethes Vertrauen und hielten es bei genauerer Bekanntschaft fest. Er hat ihn später nach Weimar gezogen und ihn zu seinem Berater, ja zu seinem Führer in Kunstsachen gemacht. Meyer war keine großartige und geniale, aber eine gewissenhafte und sachliche „treutleßige“ Natur. Zu Beratern und Gehilfen wählte sich Goethe überhaupt nicht gern geniale oder auch nur sehr begabte Personen, seine Dezerrenten für die verschiedenen Fächer seines Reichs mußten weniger produktiv als sachkundig sein, die Details jederzeit gegenwärtig haben, wenn er deren zur Verarbeitung bedurfte, er mußte sich auf sie verlassen können, und ihr Geschmack mußte dem seinen gleichgerichtet sein. Genie und Temperament in seiner nächsten Umgebung war ihm eher lästig: das hatte er selbst genug. Von allen Gehilfen Goethes besaß Meyer diese Erfordernisse im reichsten Maße. Er übersah das ganze Gebiet der damals bekannten Kunst geschichtlich und handwerklich. Er hatte keine Grillen, wie Goethes philologischer Adlatus Riemer, und keinen Widerspruchsgeist, wie der Kanzler Müller, und er war ein ausgebildeter Kenner, nicht bloß ein aufnahmewilliger Jünger, wie Eckermann. Daß er Goethes künstlerischen Geschmack beeinflußt hat ist

zu leugnen, ebensowenig daß dadurch Goethes Kunsturteile und ~~aber~~ etwas von ihrer Ursprünglichkeit verloren haben, enger, starrer den sind.

Der Goethes in Italien geknüpften Verbindungen ist die mit Meyer die stendste, weil folgenreichste: denn die, an sich betrachtet, bedeutendste lichkeit aus Goethes Römischem Kreis, wenn auch ohne Folgen in es Leben, ist Karl Philipp Moritz. Er steht in der Mitte zwischen den chen Gönner, Lehrern und Förderern Goethes Angelika Kaufmann, ein, Hackert, Meyer (wozu man noch den Kenner, Gönner, Sammler nstein rechnen kann) und seinen Schülern und Handlangern Bury, er (der ihm auch als musikalischer Adjutant diente) Verschaffelt und , den ihm Hackert als zeichnerischen Begleiter auf der Reise nach Si anwies. Moritz war ein feinnerviger, philosophisch angeregter und gter, enthusiastischer und durch langen Druck und Kränklichkeit ver verinnerlichter Bildungsmensch mit vielen kunsthistorischen, philo chen und archäologischen Kenntnissen, mehr zum Sinnen und Füh zum Schauen und Formen geboren. Goethe, in Rom ganz den großen ständen der Sinne zugewendet, sah halb mit mildem Spott, halb mit amendem Erstaunen diesen Gefährten und Schützling sich mit philo chen, etymologischen und ästhetischen Innerlichkeiten plagen. Wäh Goethe seine Organe anwandte, um sich der sichtbaren Welt tätig und send zu bemächtigen, hing Moritz Betrachtungen über das Wesen und edeutung dieser Organe selbst nach, über den Ursprung der Sprache s Verhältnis der Sinne zur Außenwelt. Immerhin, beide konnten sich an dem Grenzpunkt von Innen- und Außenwelt, und die gemein Abhandlung über die bildende Nachahmung des Schönen, in die ita he Reise aphoristisch-fragmentarisch eingerückt, ist ein Zeugnis dieser rung eines gefühlvollen reflektierenden Gemüts mit einem in Anschau lebenden Genius. Goethe förderte auch die etymologischen und ar logischen Studien Moritz', dessen Fleiß und treue Begeisterung ihm thisch war, durch seine Teilnahme, und wurde seinerseits gefördert dessen prosodische und metrische Untersuchungen, besonders beim ß der Iphigenie in Jamben - immer bereit aus zufälligen Beziehungen freundschaften soviel Nutzen für seine Bildung zu ziehen als möglich. ein Freund Goethes eine besondere Anlage die ihm ursprünglich fremd über diesen zu sachlichen Resultaten führte, so eignete er sich diese ate für seine Gesamtbildung zu und studierte, förderte, befruchtete Kräften jene Anlage als ein eigenes neues Phänomen.
Goethes römischen Freunden, Gönner und Führern kann man zum

grano salis auch noch den Schatten Winckelmanns rechnen, des großen Wiederentdeckers und -beseelers der ganzen klassischen Kunstherrlichkeit. Die Spuren seines römischen Aufenthalts waren noch frisch, sein Andenken und seine Wirksamkeit fast körperlich gegenwärtig: er war in vieler Hinsicht Goethe lebendiger und notwendiger als mancher Gefährte. Seine Briefe und Schriften las er und maß daran seine eigne Lage, Bemühung und Leistung: „Vor 31 Jahren kam er, ein noch ärmerer Narr als ich, hierher; ihm war es auch so deutsch Ernst um das Gründliche und Sichre der Altertümer und der Kunst. Wie brav und gut arbeitete er sich durch! Und was ist mir nun aber auch das Andenken dieses Mannes auf diesem Platze!“ Auch Winckelmann war ihm, wie seine lebendigen Genossen, einmal Förderer und sodann Gegenstand, sittlich natürliches Phänomen.

Wenn nun Goethe schon seine Freunde als sittlich natürliches Phänomene beobachtete und, bei aller Sympathie, nicht nur von ihnen und an ihnen, sondern sie selbst zu lernen suchte, so war dies doppelt der Fall gegenüber Fremden. Sie waren ihm vollends (ohne Rücksicht auf Sympathie und Antipathie, auf praktische Vorteile oder Nachteile) Erscheinungen der sittlichen Natur, wie Bäume und Tiere Erscheinungen der physischen waren — auch die Moral fiel für ihn nicht aus dem Bereich der Naturerscheinungen heraus. Wenigstens erscheinen in der italienischen Reise die Menschen als Beobachtungsobjekte, nicht so sehr eines Geschäfts- und Weltmanns denn eines Naturforschers. Insofern könnte man die Charakterbilder die Goethe festhält, von Ritter Hamilton und seiner Mätresse, von Filangieri oder Doktor Turra, von den Angehörigen Cagliostros oder der wunderlichen Prinzeß, von dem bösartigen Gouverneur von Messina oder — zurückgreifend in die Geschichte — von dem sonderbaren Heiligen Philippo Neri — seinen Natur- und Kulturforschungen einreihen.

Freilich ist hier wieder ein Punkt wo der Dichter und der Forscher Goethe kaum zu unterscheiden sind: reine Auffassung des typisch Menschlichen und seiner individualisierenden Bedingtheit durch Stand, Land und Sitte, des eigentlichen Charakters, war sowohl des Dichters als des Forschers Aufgabe. Wenn Goethe Gebaren und Gewohnheit der ihm begegnenden Menschen als Forscher betrachtete und festhielt, so nahm er Gesinnung, Temperament und Eigenschaften als Dichter wichtig, um damit seine Kenntnis des menschlichen Herzens zu erweitern. Beides zusammen bedurfte er als Darsteller des Weltwesens. Genaue, in seiner Art wissenschaftliche Kenntnis der Typen und Individuen scheint ihm jetzt unerlässlich zur dichterischen Gestaltung seiner Welt, nicht nur eine ahnungsvolle Vorwegnahme, ein sympathetisches Mitschwingen mit Leiden und Freuden der Menschheit, wie es

Jugendschöpfungen bezeichnet hatte.

ch hier bedeutet, durch Weimar vorbereitet, die italienische Reise eine heidende Wendung: wie er vom Naturföhler zum Naturforscher sich setzt, distanziert hatte, so auch vom Menschenföhler zum Menschenforscher. Die Menschen im Werther sind von einem Naturföhler, die Menschen im Wilhelm Meister von einem Naturforscher gezeichnet. Goethe selbst als Jugend-gestalten als Antizipationen bezeichnet: sie stammen aus welthaltigen Subjekt und stellen den Menschen als Subjekt, als fühlendes, leidendes Geschöpf mitführend dar. Die Gestalten aus dem Wilhelm Meister sind aus der Distanz des Beobachters gesehen, und selbst ihre Gefühle und Gedanken sind als objektive Erscheinungen wiedergegeben: auch das eignenleben zieht Goethe in den Kreis der Beobachtung. Wie sehr er die Gefühle Meisters und der Seinen selbst durchgelebt hat: dagegen sind sie nicht als seine eignen: er hat zum eignen Erleben die Distanz gewonnen und formt vom Auge, nicht mehr vom Herzen aus. Etwas anderes ist es mit den Dramen, Iphigenie und Tasso, die nicht Darstellungen seiner Freunde, sondern seines Ich sind, nicht seines Gesehnen und Gelebten, sondern seines Schens und Erlebens selbst.

Sieht daß Goethe auf seiner Reise Sympathie und Antipathie gewaltsam überdrückt hätte: aber alle Gefühle mußten seinem Bildungsstreben unterordnet werden. Nichts durfte ihn so hinreißen, daß er darüber das Sehen und Begreifen vergessen hätte. Nur an einer Stelle spürt man durch daß Goethe die künstlerische Empfindung seiner Beobachtungslust Herr werden wollte, nur an einer Stelle schildert er eine menschliche Begegnung mehr vom Gefühl als vom Geiste: die junge Mailänderin, deren Neigung seine empfindsame Episode in Rom ausmachte. Diese Episode leitet uns zur dritten Gruppe biographischer Einzelheiten über, zu seinen dichterischen Arbeiten: sie ist ein Vorspiel dem ein dramatischer Entwurf Goethes, sein einziger unter italienischen Himmel selbst entstandener und wenigstens teilweise ausgeführter, als ahnungsvolles Gleichnis vorspielt. (Denn der Plan zur Iphigenie in Tauris kann als Material zur Iphigenie in Tauris betrachtet werden und war die Absicht nicht hinausgedichen). Die Nausikaa ist das Sinnbild für ein typisch tragisches Erlebnis: die beglückende Begegnung des Verlorenen, Schweißenden mit der Bleibenden: eben das Erlebnis Goethes mit der jungen Mailänderin . . die Tragödie des schönen Augenblicks den man nicht festhalten, bei dem man, durch Beruf oder Trieb weggerissen, nicht weilen darf. Das Erlebnis in seiner Grundform war Goethe nicht neu, ein erster tiefer Liebeskonflikt ging daraus hervor: Friederike. Aber es wiederholt sich, und wenn Goethe ehmals schied, weil er sein wer-

dendes Leben nicht binden wollte, so konnte er jetzt als ein Gebundener nicht mehr sich der Empfindung überlassen. Wenn er damals schied, er noch kein Ziel haben durfte, so jetzt, weil er ein Ziel, einen Beruf, eine Aufgabe schon hatte. Der Unterschied zwischen dem ins ungewisse endliche strebenden Faust und dem nach dem begrenzten Frieden am zurückkehrenden Odysseus bezeichnet die verschiedenen Gefühlsinhalte beider Trennungen. Faust scheidet aus einem dunklen quälenden Dasein und opfert mit zerrissenem Herzen die Geliebte seinem Schicksal. Odysseus weiß im voraus daß er nicht bleiben wird und meidet die Schuld der Führung: er reißt die Schöne nicht in sein Leben hinein, und verzichtet müttig um seines Berufs und Ziels willen auf den Besitz des Schönen, es nicht opfern zu müssen. Zwischen Odysseus und Nausikaa steht zwischen Goethe und der jungen Mailänderin, von vornherein das Werk von der Unmöglichkeit der Vereinigung, welches die Neigung verhindert, aber die Hingabe an die Leidenschaft nicht aufkommen läßt . . . auch hier ist wie im Tasso die tragische Stimmung Resignation, und zwar Resignation mit Bewußtsein, in völliger Helle. Was den Tasso vom Werther unterscheidet, daß vor dem Gesetz die Leidenschaft resignieren muß, das unterscheidet die Nausikaa-episode von der Gretchen-tragödie: auch hier ist vornherein die Grenze gezogen über welche die Leidenschaft, die Neigung nicht hinausgehen darf, es gibt auch in diesem Werk eine Wirklichkeit, die nicht aus der Leidenschaft, und zwar -- darauf kommt es an -- eine innere, anerkannte gesetzliche Wirklichkeit. Hingerissen sein bis an die innere Grenze, und an dieser Grenze umkehren, verzichten, Abschied nehmen müssen, das ist die neue Form Goethischen Leidens: der freiwillige, deswegen nicht minder schmerzliche Verzicht aus Anerkennung der Gegebenheiten, seien diese Beruf, Pflicht oder höhere Bestimmung.

Friederike hat Goethe unfreiwillig geopfert: das ist der tragische Verlust zur Gretchen-tragödie, zur Schuld Clavigos und Weislingens. Auf Lili in Wetzlar hat er unfreiwillig verzichtet: darauf beruhen Werthers Leidenschaften. Auf Lili Schönemann hat er freiwillig verzichtet, aber nicht aus Leidenschaft, sondern unter dem Geiste der Anerkennung eines höheren inneren Gesetzes, sondern unter dem Geiste der Erkenntnis einer Disharmonie zwischen Liebe und Bestimmung. Eine Neigung wie zu der Mailänderin -- das uns bekannte, schwerlich einzige, Beispiel für Goethes Wanderliebschaft -- barg den Keim der Tragödie des reinen Verzichts -- einer Tragödie ohne Schuldige, wo Leidenschaften entstehen aus der Begegnung zweier edler Herzen die verschiedenen Verpflichtungen angehören und in unvereinbaren Bestimmungen gebunden sind.

Dies ist das Urerlebnis das dem Nausikaa-fragment innewohnt

dichterische Symbol für dies Urerlebnis fand er in einem seiner großen Bildungserlebnisse, das ihm jetzt erst durch südlichen Himmel wieder ganz wach geworden war: im Homer. „Was den Homer betrifft ist mir wie eine Decke von den Augen gefallen. Die Beschreibungen, die Gleichnisse kommen uns poetisch vor und sind doch unsäglich natürlich, aber freilich mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet vor der man erschrickt. Nun ich alle diese Küsten und Vorgebirge, Golfe und Buchten, Inseln und Erdzungen, Felsen und Sandstreifen, buschige Hügel, sanfte Weiden, fruchtbare Felder, geschmückte Gärten, gepflegte Bäume, hängende Reben, Wolkenberge und immer heitere Ebenen, Klippen und Bänke, und das alles umgebende Meer mit so vielen Abwechslungen und Mannigfaltigkeiten im Geiste gegenwärtig habe, nun ist mir erst die Odyssee ein lebendiges Wort.“ Die homerische Landschaft vor Augen, eine Begegnungsfreude und ein Trennungswех im Herzen mochten zusammenwirken an einem Odysseus-drama, welches Goethes Bildung wie seiner Stimmung entsprach. Den Odysseus dazu kennen wir, die Nausikaa nicht . . statt ihrer die Mailänderin, statt des Urbildes ein lebendig Nachbild.

Freilich war der seelische Anlaß nicht stark genug um ein großes Drama zu füllen, die Rührung zu flüchtig und nicht so nachhaltig erschütternd wie die früheren Leidenschaften, jede Wanderliebe paralysiert durch die noch immer rege, wenn auch schon gedämpfte Neigung zu Frau von Stein. Schon in dem erhaltenen Fragment läßt sich erkennen wie Bildungselemente das Urerlebnis überwuchern, wie der Leidenschaftsgehalt zurückgedrängt wird von der Freude an fast epischer Wiedergabe der homerischen Landschaft und Luft. Diese wird Goethe unter der Hand Selbstzweck ähnlich wie schon im Götz das Milieu die Charaktere überwuchs. Nur hatte Goethe in der Nausikaa ein reineres und helleres Milieu mit konzentrierterem Mittel darzustellen als im Götz. Von vornherein war also die Nausikaa in Gefahr, ein bloßes Bildungs-drama zu werden, in Gefahr durch die aus Homer zugeströmten Vorstellungen, wenn nicht allein, so doch überwiegend gespeist und gestaltet zu werden, wie später die Achilleis.

Fragment ist die Nausikaa wahrscheinlich deshalb geblieben, weil diese Bildungssubstanzen angezogen und verbraucht wurden von einem tiefen in Goethes Urleben wurzelnden Symbol: der Iphigenie. Diesem Werk, durch ein stärkeres und nachhaltigeres Urerlebnis entstanden und gefüllt, kamen die homerischen Eindrücke schließlich auch zu gut: auch die Iphigenie, und zwar vor allem die in Italien umgegossene Vers-Iphigenie ist gefüllt mit der homerischen Strand- und Meerluft. Je stärker und nachhaltiger ein Urerlebnis ist, desto mehr Bildungselemente zieht das ihm gemäßeste

Symbol an sich. Gleichsam als ein stärkerer Magnet oder als ein Baum stärkerem Wachstum entzieht er den geplanten Motiven worin ein mi starkes Urerlebnis sich ausdrücken möchte die Bildungs-substanzen, so sie verkümmern. So hat die Iphigenie der Nausikaa Saft und Luft we sogen. Ofter haben wir bei Goethe den umgekehrten Fall erlebt, daß Bildungserlebnis, das Milieu, die Atmosphäre, das aus dem Bereich Bildung entnommene Motiv nicht ergiebig genug war, um der ganzen S des Urerlebnisses zu genügen, so daß es nicht zum Symbol austreicht solchen Fällen zieht das dem Urerlebnis adäquateste Sinnbild (das für inneren Sinn adäquateste äußere Bild) die Substanzen an sich, und minder adäquaten Sinnbilder werden nicht ausgeführt; so haben Faust Götz den minder adäquaten Symbolen des Titanismus, Prometheus, homet, Cäsar Blut und Luft entzogen, so haben Tasso und Iphigenie penor verkümmern lassen. Überall wo ein Urerlebnis und ein Bild erlebnis sich kreuzen und sich gegenseitig nicht völlig genügen, so daß i schüssiges Urerlebnis oder überschüssiges Bildungserlebnis frei wird das Überschüssige die Tendenz sich an ein adäquateres Sinnbild schichten, und das sei es dem Urerlebnis sei es dem Bildungserlebnis adäquate, bleibt fragmentarisch liegen.

DICHTUNG

GOETHE hat die Dichtung in Italien nicht so gesucht wie die K und das Wissen, wie die Natur und das geformte Leben, sonde hat sie mitgebracht wie seinen Charakter, als einen Zweig seines Charak als Beschäftigung; sie ist ihm nicht Problem und Forschungsbereich hoffte wohl auch für seine Dichtung zu profitieren, wenn er sehen le aber mit der bewußten Absicht besser dichten zu lernen ist er nicht Italien gezogen. Er hat seine dichterischen Pläne mitgenommen auf Glück, nach neuen Stoffen nicht gesucht, sondern gewartet ob der ital Boden ihm fruchten werde, über Dichtung nicht theoretisiert, wenn auch manches am Weg einfiel. Kurz, sein Verhältnis zur Dichtung wäh der Reise war in jeder Hinsicht seinem Verhältnis zur bildenden K entgegengesetzt: in dieser wollte er sich, zum Zweck seiner allgeme Menschenbildung, vermöge des Auges und der Gegenstände, vervollkomnen, und strengte sich an. Dichter war er schon und erwartete seine terische Vervollkommnung als eine natürliche, unwillkürliche Folge Anstrengungen seines Gesamtmenschen und seines Auges. Ja, man sagen, Dichter war er sich eher zu sehr als zu wenig: insofern das Di mehr eine Innerlichkeit, eine Funktion des Gefühls war als eine Täti

ges. Wenn auch die Tätigkeit des Auges mittelbar zu einer Umwandlung des dichterischen Verfahrens führen mußte: unmittelbare Technik, für die Bildkunst, ist das Sehen für die Dichtkunst nicht.

Material für die Bildkunst ist Form und Farbe, also Geschenes und Außenwelt Angehöriges, das Material der Dichtkunst ist die Sprache, nur dem Menschen, dem inneren Sinn Angehöriges. Wenn also Goethe vor überschüssigen Innerlichkeit entledigen, sich den Objekten hinwollte, so begreifen wir warum die Dichtkunst für ihn in Italien nicht wichtigste Angelegenheit sein konnte. Da Goethe für uns wesentlich wichtiger ist, so sehen wir, mit Recht, auch seine italienische Reise vor auf ihre dichterischen Wirkungen und Ergebnisse hin an. Was sie als zeitigste erscheint uns leicht als ihre bewußte Absicht: Goethes selbst kümmerte sich um alles andere eher. Was er am sichersten und inneres saß möchte walten: zu sorgen hatte er um das was ihm noch fehlte. Nun hat er sich auch nach italienischer Literatur und Poesie am wenigstengesehen, Moritzens sprachphilosophische Bemühungen teilnehmend betrachtet, die Italiener geärgert durch seine Ablehnung Dantes, und ihr Kultum und Theater, ihre Redekünste und Akademien höchstens betrachtet. Sittengeschichtliche Symptome, als Dinge der objektiven Kultur, nicht Ausdruck der subjektiven Geister.

Eigene Dichten aber förderte er nur als Erfüllung einer übernommenen Pflicht, als Vollendung angefangener Arbeit. Zunächst zog die Gesamtheit seiner Schriften bei Göschen sich gerade über die Italienische Reise als die Zusammenfassung und Ernte seines bisherigen, durch diese Reise und von ihr aus erst zu überschauenden Lebens. Das war eine Arbeit die ihn im fremden und erneuernden Land mit seinem früheren Selbst verband, und ihn doch zugleich aufforderte das Selbst das er jetzt zum Bilde zu setzen und fertig in die Welt stellen sollte so zu präsentieren, daß es vor seinen, neuen, gesteigerten Forderungen an sich nicht zu schlecht bestellt sei. Denn noch war er sich selbst, wenn auch gegenständlicher, doch so historisch geworden, daß er seine früheren Stufen ganz von seinem heutigen Ich losgelöst vor sich hingestellt hätte, als wären es die eines Kindes, den man zu nehmen habe wie er ist. Bei der Redaktion seiner früheren Schriften mochte er freilich die großen Werke und unmittelbaren Gedanken, die Produkte seines Müßsens nicht mehr wandeln, obwohl auch an einigen Gedichten kleine Retuschen vorgenommen wurden. So verrät im Lied Kronos in der letzten Strophe die Veränderung »daß der Orkus kommt: wir kommen« die Sättigung des Redakteurs gegenüber dem Verlust — ursprünglich hieß es titanisch überhebend »ein Fürst kommt«.

Doch meistens bezogen sich die Änderungen nicht auf die gemußt primär dichterischen Werke, die Ausbrüche und Ausdrücke einer Leidenschaft, eines Gesamtgefühls oder einer Gesinnung, welche en bloc gekommen wurden, sondern auf die gekonnten Werke, Übungen seiner Geschicklichkeit und Anwendungen von Techniken. Denn die Techniken übte Goethe in Italien deutlicher, hier gab es ein Erlernbares, Falsches und Echtiges, ein Unvollkommenes und Vollkommenes, das durch Einsicht und Fleiß zu ändern war. Die großen leidenschaftlichen Werke aus einem Zustand wie Götz und Werther, mochten ihm zuwider geworden sein, als Erinnerungen eines düstren Zustands, er mochte suchen sie zu übertreffen — aber zu verbessern, aus einem entfremdeten Zustand heraus, ging nicht an. Opern wie Claudine von Villa Bella oder Erwin und Elmire, Anwendungen bestimmter Sprachmittel zu bestimmten Zwecken, konnte gewinnen durch richtigere Erkenntnis der Zwecke und klarere Beherrschung der Mittel, diese unterzog Goethe (von einem nicht nur veränderten, sondern erhöhten Standpunkt aus) der Umarbeitung. Er hatte sich durch Kayser vertragt gemacht mit den Bedürfnissen und Forderungen der Oper, er hatte in Italien dem Stammland der Opernkünste, einen klareren Begriff gewonnen von der Gliederung des Singspiels, und so goß er auf Grund dieser neuen Erkenntnisse Claudine von Villa Bella und Erwin und Elmire in neue Formen, bei das gefühlsmäßig Improvisierte, das Dramatische und Redende zusammengezogen, der sangliche Part ergiebiger wurde. Die Reden der Claudine wurden in durchsichtige, übersichtliche etwas indifferente Jamben geschrieben; auch hier die Wandelung vom schwebenden Regellosen zur zierlichen Begrenztheit. Alles Improvisierte muß einer bewußten, jenseitig rechenbaren Symmetrie weichen.

In vier Gruppen lassen sich Goethes dichterische Bemühungen während der Italienreise sondern. 1. Redaktion (Überarbeitungen oder Umarbeitungen) früherer fertiger Werke für die gesammelten Schriften. Sie geben ihrem Gehalt nach in die Sturm-und-Drang- oder in die voritalienische Gangsepoke, und bezeugen, sofern sie verändert werden, die Wirkung italienischer Bildungserlebnisse auf Goethes Formbegriffe und technischen Erkenntnissen. 2. Umarbeitung und Vollendung voritalienischer Werke: Egmont und Iphigenie. Iphigenie gehört in ihrer ersten Konzeption den Weinischen Jahren an. In ihrer Reife, zumal in ihrer Versform ist sie ein entschiedenes Zeugnis des italienischen Bildungserlebnisses. Egmont gehört der Konzeption wie der Form nach der voritalienischen Epoche an und ist nur fällig hier vollendet worden, d. h. er trägt keine spezifischen Merkmale, die er gerade in Italien vollendet wurde. 3. Umarbeitung und Weiterführung

voritalienischer Werke: dahin gehören Tasso, Wilhelm Meister und Faust. Der Tasso, wie er uns vorliegt, ist wesentlich erst durch Italien zu seiner Form und zu seiner eigentümlichen Problemstellung gereift, derart, daß man den ersten, voritalienischen Tasso-plan fast als ein andres Werk betrachten kann. Während die Prosa-Iphigenie zur Vers-Iphigenie sich verhält wie die Skizze zur Ausführung, verhält sich der Ur-Tasso zum endgültigen Tasso wie eine Behandlung eines Stoffs von einer andren, verschiedenen. Welcher Art die durch Italien bewirkte Umwandlung der Ur-fassung war, ist dargelegt. Am Wilhelm Meister hat Goethe nur wenig gerückt und geschoben und kam damit nicht recht weiter: auch hat er selbst empfunden daß diesem Werk die italienische Lehrzeit unmittelbar nicht förderlich sein konnte. Der Ur-Meister, eine völlig voritalienische Konzeption, war in sich abgeschlossen, und um die theatricalische Sendung auf Grund der italienischen Erlebnisse zum neuen Weltbild zu erweitern, hätte Goethe nicht fortfahren, sondern von Grund auf neu bauen müssen: daß dies bei einem derartig umfassenden Werk nicht in Italien anging, bei dem Zudrang ungeheurer Bildungsmassen die erst aufgenommen werden wollten, versteht sich von selbst. Italien mochte wohl ihm den Ur-Meister verleidet, weil er jetzt eine ausgebreititere Basis für die Erziehung seines Helden, einen weiteren Horizont seiner Welt forderte als in der theatricalischen Sen-dung. Anstücken konnte er nicht, schon weil durch Italien sein Stilgefühl ganz gewandelt war. Es blieb ihm nur der Wunsch daß „die italienische Himmelstluft den spätern Büchern zugute kommen möge.“ So ist das Ergebnis Italiens für Wilhelm Meister, d. h. für Goethes äußeres Weltgemälde, die Einsicht in eine neue Aufgabe, eine Umdeutung des Plans, dessen Aus-führung aber erst einer späteren Zeit vorbehalten blieb. Die theatricalische Sendung war nicht mehr möglich, die Lehrjahre noch nicht möglich, und beide negativen Wirkungen auf diese Konzeption sind doch ohne Italien nicht denkbar. Auch solche Einsicht in dichterische Aufgaben und Möglichkeiten gehören zur Arbeit: auch Goethes Liegenlassen hat produktive Gründe. Auch das andre große Weltgedicht welches Goethe mit aus geführten Teilen und einem Gesamtplan im Kopf nach Italien mitgenommen hatte, der Faust, konnte hier nicht vollendet werden. Aber da der Faust nicht in dem Sinne abgeschlossen war, wie die theatricalische Sendung, sondern eine Reihe von Fragmenten, so ließen sich daran weitere Fragmente anstücken. Der Faust war im Gegensatz zu den andren Werken Goethes, seiner Idee und Anlage nach unendlich, jeder Abschluß war das Abbrechen einer unendlichen Reihe, nicht die Abrundung zum Kreis. Daß auf die Gestaltung des Faust wie auf die seines ganzen Daseins Italien Einfluß ge-

winnen würde war vorauszusehen, aber in das nordische Zauberwerk ersten Teils unmittelbar die italienische Gegenwart hineinzuarbeiten Goethe weder Anlaß noch Eile. Er baute am Faust weiter, als einer meßlichen Gebäude das er angefangen hatte und zu dessen Fortführung ihm jeder Moment und jeder Ort gleich recht war, wenn sich die positive Stimmung einstellte, und die Gesamtidee war ihm gegenwärtig um ihn von lokaler Stimmung unabhängig zu machen. Für die Freiheit mit der dieser ihm nächste Stoff ihn der Umwelt gegenübt stattete spricht die Faustszene die er im Borgesischen Garten zu Ende dichtet: es ist die Hexenküchen-szene, der man „nicht anmerkt wo entstanden ist.“ Sie ist ebenfalls nur zufällig in Italien geschrieben. Vierte Gruppe der dichterischen Arbeit Goethes bilden diejenigen Entwicklungen oder Entwürfe die ganz in Italien entstanden sind. Auch hier scheiden wir solche die nur zufällig in Italien entworfen sind und die bewußt Ergebnisse und Ausdrucksformen der italienischen Erfahrung selber sind. Ein Beispiel für das erste ist Künstlers Apotheose — ein Gegenstück der Sturm-und-drang-improvisation Künstlers Erdenufer, gleichfalls wesentlich improvisiert und in seinem Stil weniger durch das neue in Italien ausgebildete Formgefühl bestimmt als durch den Willen nach Gleichartigkeit mit dem früheren, völlig voritalienischen Stil, dem es Gegenstück sein sollte. Also in ähnlicher Weise wie die Küchenszene im Faust bestimmt wird nicht durch die momentane Erfahrung sie niedergeschrieben wird, sondern durch das von dieser unabkömmling vor ihr verwirklichte Ganze in welches sie sich einfügen soll, eben das Dramalett Künstlers Apotheose seine Gestalt nicht aus dem Schauspiel sondern aus einem schon vorgezeichneten Gesetz: sei dies nun Komödie oder Symmetrie. Ein im Geiste getragenes, wenn auch noch nicht gestelltes Werk kann für sich und um sich herum einen eignen Durchgang bilden der es gleichsam undurchlässig macht für den Dunstkreis verschieden Lebenszeiten und -zonen durch welche es getragen wird. Pläne dagegen sind durchlässig und gleichsam Reagentien für die momentanen Einwirkungen des äußeren Erlebens: Tasso und Iphigenie sind durch das Eindringen der italienischen Atmosphäre sofort umgefärbt, umgeworden, Faust und Meister haben einstweilen stand gehalten — später ihre Weiterbildung sich vollzog, da waltete in ihnen wohl die Erinnerung an kommen in Goethe einverleibte Italien, allenfalls die Erinnerung an italienische Eindrücke, aber nicht mehr — und das ist ein großer Unterschied: die unmittelbar einströmende, noch nicht in Goethe selbst konstituierte Luft Italiens . . . wohl Italien als eine Goethische Tendenz, nicht mehr.

off. So ist auch Künstlers Apotheose zufällig, nicht notwendig in entworfen — niedergeschrieben wurde es erst nach der Rückkehr — es an daß man das Glücksgefühl dem die Dichtung entspringt, und dem Titel verdankt, als unmittelbaren Effekt der italienischen Kunst- sse ansehen will. Aber italienische Luft weht nicht darin.

Dichtungen die Italien zur notwendigen Voraussetzung haben, die mischen Zustand selbst ausdrücken, sind die Römischen Elegien. en überhaupt erst in Goethes Dichtung eine eigene römische At- äre und Gesinnung schaffen helfen welche stark und dicht genug erzuhalten, als Goethe Italien schon verlassen hatte: auch seine spä- m gleichen Metrum verfaßten Elegien haben noch teil an der hier ffenen Atmosphäre. Die gesamte elegische Poesie Goethes als dicht- es Gebild, als Ausdruck seines Erlebens haben wir später zu be- n. Hier war nur festzustellen welchen Raum und Rang Goethes rtum als Beschäftigung und Tendenz während des italienischen thalts überhaupt einnimmt, was sein Dichten und seine Gedichte als aphische Einzelheiten“ bedeuten. Eh wir sehn wie sein italienisches Form und Frucht geworden ist, sich in Sprache — und Schweigen — etzt hat, hören wir wie Goethe selbst sich während der Wiedergeburt nd: „Die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wirkt fort. Ich dachte wohl hier was Rechts zu lernen; daß ich aber soweit Schule zurückgehen, daß ich so viel verlernen, ja durchaus umlernen dachte ich nicht. Nun bin ich aber einmal überzeugt und habe mich ingegeben, und je mehr ich mich selbst verleugnen muß, desto mehr s mich. Ich bin wie ein Baumeister, der einen Turm aufführen wollte n schlechtes Fundament gelegt hatte; er wird es noch beizeiten ge- und bricht gern wieder ab, was er schon aus der Erde gebracht hat, Grundriß sucht er zu erweitern, zu veredeln, sich seines Grundes zu versichern, und freut sich schon im voraus der gewissern Festig- s künftigen Baues. Gebe der Himmel, daß bei meiner Rückkehr auch oralischen Folgen an mir zu fühlen sein möchten, die mir das Leben r weitern Welt gebracht hat. Ja, es ist zugleich mit dem Kunstsinn tliche, welcher große Erneuerung leidet.“

habe viel gesehen, und noch mehr gedacht. Die Welt eröffnet sich und mehr; auch alles, was ich schon lange weiß, wird mir erst ei- Welch ein früh wissendes und spät übendes Geschöpf ist doch der hl!“

as ich mir immer sagte, ist eingetroffen: daß ich so manche Phäno- der Natur und manche Verworrenheiten der Meinungen erst in diesem

Lande verstehen und entwickeln lerne. Ich fasse von allen Seiten zusammen und bringe viel zurück, auch gewiß viel Vaterlandsliebe und Freude am Leben mit wenigen Freunden.“

„In Rom habe ich mich selbst zuerst gefunden, ich bin zuerst übereinstimmend mit mir selbst glücklich und vernünftig geworden.“

GESCHICHTE UND POLITIK

WIE die hier ausgesprochene Lebensstimmung und Gesinnung Goethes als Naturlehre, als Kunstlehre und Übung, als Land- und Sittenkunde sich äußerte, welche Anlässe seine biographischen Einzelheiten — Personen, Abenteuer und dichterische Beschäftigungen — in Italien ihm boten zur Erprobung des neuen Weltgefühls ist gezeigt.

Zwei negative Wirkungen der italienischen Reise haben wir noch festzustellen, eh wir die Folgen in der Produktion Goethes selbst aufsuchen, eh wir den neuen Lebenszustand als Gebild, als Sprachausdruck in seinen Ergebnissen zeigen. Diese negativen Wirkungen sind die entschiedene Abneigung gegen die Geschichte und gegen die Politik, d. h. überhaupt gegen jedes nicht von Mensch zu Mensch gehende, auf allgemeine Welt- oder Staatsverbesserung unmittelbar zielende Wirken.

Beide Abneigungen waren in Goethes Natur beschlossen, aber bewußt und begründet wurden auch sie erst durch die italienische Reise — erst durch diese wurden sie aus Instinkten oder aus der mangelhaften Ausbildung von Anlagen zur Haltung, zu bewußten Schranken nach außen, deren Überschreiten er sich selbst verbot. Alles was man an ihm nach seiner Rückkehr aus Italien als Kälte, Egoismus, Kunstzentrum, Begeisterungsunfähigkeit und Mangel an Herz für Menschheit oder Vaterland zu rügen wußte, ist nur die strenge Beschränkung auf das vom eignen Auge aus Erreichbare und Deutbare, und auf das von seiner eignen Tätigkeit zu Bildende. Die Geschichte aber sprach nicht in gewachsenen oder geschaffenen Formen zu seinem Auge, wie Natur und Kunst, sondern durch Überlieferung (oft nicht einmal von Geschmack, sondern meist von abermals Überliefertem) zu seinem Denken . . . und „die Menschheit“ war und blieb für ihn Abstraktum. Was er sah und was auf ihn wirken konnte, worauf er allenfalls wirken konnte, waren die Menschen.

Mit seinem entschiedenen Willen zum Sehen, mit der Begründung seines geistigen Menschen auf das Auge mußten für Goethe die allgemeinen umfassenden Begriffe unmöglich werden denen eine konkrete und deutbare, formhafte und begrenzte, leibhaftige Anschauung nicht zugrunde lag. Nun beruhen fast alle großen Schlagworte der modernen Welt, woran sich

geisterung von noch dumpfen Massen und besonders von jungen
männern entzündet — eine Begeisterung die nicht vom Durchleben und
eigentlichen Erkennen, sondern vom triebhaften Bedürfnis nach äußerer
menschlicher Expansion herkommt — all diese großen Lockrufe der Auf-
klärung und der Revolution, Freiheit, Menschheit, Gleichheit, Fortschritt
nicht auf Anschauungen, sondern sind bestenfalls Zielsetzungen,
Anstrengungen: sie hatten also für Goethe keine Wirklichkeit, keine Wirk-
kraft. Goethe konnte nicht von einem unbekannten, nur geforderten, nicht
beschaute, nicht besessenen Allgemeinbegriff aus wirken und nicht
an solchen, sondern nur von dem was er selbst besaß, oder sich an-
lehnen hatte: vom seelisch-körperlichen Kräftezentrum auf wirkliche Ge-
schichte und Wesen die in der Reichweite seiner Sinne und folglich sei-
ner Kräfte und Gedanken lagen. Auch hier war ihm der natürlich leib-
hafte auf Sinne gestellte Mensch das Maß der Wirklichkeit. Hatte er doch
eine Abneigung gegen alle künstlich technischen Steigerungsmittel der
Wissenschaft, wie die Brille, weil sie den reinen Menschen Sinn verwirre, gegen alle
Reizmittel: wieviel tiefer mußte sein Widerwille sein gegen alle
Gefahren und darauf gegründete Bewegungen welche eben jenes Maß
der Wirklichkeit, den sinnlich bedingten Menschen aufheben wollten zu-
dem bloß gedachter, nie gesehener, für ihn also im tiefsten schemenhaft-
genhafter, unwirklicher Begriffe.

Als man nach der Schlacht bei Jena über den Untergang Deutschlands
klagte, fuhr er zornig auf, weil er schon in dieser allgemeinen Zusam-
menhang eine Phrase witterte: wenn Einer Verlust wirklicher Dinge, Haus,
Gut und Angehörige beklage, so lasse er sichs gefallen und könne
dann nichts aufbringen, aber man solle ihm vom Leibe bleiben mit Klagen
über den Verlust von Dingen die kein Mensch je besessen und mit Augen
sehen kann. Goethe war von jeher ein Todfeind von Wortschällen, er hätte
nichts anderes auf Grund ungenügender Sachkenntnis, alle Pfuscherei, ins-
ondere Pfuscherei in Staatssachen, und er hielt dafür daß jeder erst vor
eigener Türe kehre, eh er den Nachbarn, die Gemeinde oder gar die
Stadt bessern gehe. Daher hielt er auf Respekt gegen alle die ein Fach,
eine Technik oder eine Tätigkeit gründlich und lang durchgearbeitet hatten,
und legte an den Deutschen die auf allgemeine Prinzipien und Theorien
beruhende Besserwisserei gegenüber langjährigen Praktikern. Daher auch
seine politische Konservatismus: er glaubte an eine Technik des Regierens
die man Fachleute brauche, die man zu ehren habe . . . und in den revolutionären
Improvisations-politikern sah er, meist mit Recht, Pfuscher . . .
als Pfuscherhafte empörte ihn noch mehr als der Umsturz oder die

Gleichmacherei selbst.

Die Unordnung, nicht die Ungerechtigkeit, war ihm als einem Sinn und Augenmenschen das Unerträgliche: denn die Unordnung sieht man, die Ungerechtigkeit denkt man nur . . sie springt nicht in die Augen, sondern entsteht erst durch Reflexion an einer sittlichen Forderung. Goethe erkannte also im Prinzip weder Demokrat noch Aristokrat; derartige Prinzipien erkannte er nicht, er kannte nur Anschauungen und Empfindungen. ihm die demokratische Revolution nicht als vages Pfuschen, sondern bestimmtes Genie entgegen, wie in Mirabeau, wie in Napoleon, so bewertete er sie: denn hier legitimierte sie sich als Können, als Ordnung.

Auch Goethes politische Gesinnungen mißversteht man, wenn man nicht auf ihren sinnlichen Grund zurückgeht, wenn man seine einzelnen Anerkennungen aus seiner Atmosphäre reißt und wegen scheinbarer Übereinstimmung mit der oder jener Parteidoktrin ihn Aristokrat oder konservativer dem bornierten Parteisinne nennt. Er haßte Demokratie, weil sie den schern, nach seiner Meinung, größeren Spielraum gewährt, und weil er die Aristokratie die er kannte mehr Erfahrung und Haltung zutraute. Ihm fiel zu konversieren mit Gescheiten, mit Tyrannen". Die Prinzipien waren ihm an sich gleich, die Personen, d. h. ihre sinnlichen Vertreter, das Wichtigste. War das demokratische Prinzip vertreten durch den größten Kaiser und Könner, so war es ihm recht — war dieser Napoleon gestürzt, so war er ihm keine prinzipiellen Tränen nach, auch keine solchen des prinzipiellen Genie-kults, sondern hielt sich an die Heilige Allianz, von der er die gesuchte Ordnung erwartete. Auch die Parteien maß er nicht nach ihrem sittlichen Wert, sondern nach ihrem sinnlichen Wert; d. h. er erkannte keinen sittlichen Wert an der nicht aus der sinnlich ergreifbaren Wirklichkeit abzuleiten war. Gute war ihm in das Schöne eingeschlossen, nicht umgekehrt.

Außer seiner Abneigung gegen Wortschalle, Pfuscherei und Unordnung war seine politische Indifferenz begründet in dem Sinn für eine ruhige gesetzliche und typische Entwicklung, deren Vorbild er nur im organischen Leben fand, nicht da wo sich individuelle Willkür zufälliger Materialien bedient:

Nie war Natur und ihr lebendiges Fließen
Auf Tag und Nacht und Stunden angewiesen.
Sie bildet regelnd jegliche Gestalt,
Und selbst im Großen ist es nicht Gewalt.

Er sah in der Natur weder Irrtum noch Gewalt: in der Geschichte, überlieferten erstarrten Politik, und der Politik, der flüssigen Geschichte sah er gerade nur einen „Mischmasch von Irrtum und Gewalt“. Er war

fer und tiefer Denker und zu genauer Kenner der Realitäten um in
chichte Naturgesetze zu suchen. Er wußte das Reich der mensch-
reiheit, der menschlichen Willkür wohl zu scheiden von dem Reich
twendigkeit, der Natur. Aber da ihm im Reich der Willkür eine
nkeit nach Gesetzen und eine Einsicht in Gesetze verboten war, so
e er nicht darin, und hielt sich an die Natur. Aus der Geschichte
n er nichts als die wenigen sinnlich ergreifenden Bilder großer Per-
zeiten und den Enthusiasmus den sie erweckt. Und auch da zog er
instinktiv unbefriedigt vom bloß Überlieferten und dabei (als posi-
f Gestaltung, nicht auf Zergliederung gerichteter Geist) ein Gegner
orisch philologischen Kritik Niebuhrscher Observanz, möglichst auf
den zurück die er erlebt hatte: Friedrich und Napoleon. Alexander
ihm, nach dem Vorgang Winckelmanns und Meyers, vor allem der
unstfürst, und Cäsar, ein Dramenheld seiner Jugend, war ihm spä-
eutend als Gleichnis und Vorbild Napoleons. Vor der italienischen
ar er überhaupt — drängend, strebend, schwelend, expansiv begei-
d mehr im Gefühl als in den Augen lebend — geneigter sich der Ge-
, dem wogenden Meer der menschlichen Taten und Geschicke ein-
en, geneigter der Überlieferung des Großen ebenso zu trauen als
blick des Schönen, schon deswegen weil sein damaliger enthusiastisch
er Zustand, nach Stoff begierig, viel mehr Großes überliefert be-
Schönes zu schauen. Seinen Götz, seinen Cäsar, seinen Egmont,
nungen seines eignen großen Willens und Überschwangs, konnte
überliefertem entnehmen. In Rom wurde das anders: hier sah er das
h Schöne in der Fülle und bedurfte des überliefert Großen

Geschichte, das Vergehende, sah er nicht, nur ihre gegenwärtigen
schläge in Denkmälern und Kunstwerken: was er aus diesen ent-
konnte, was in sinnlicher Gegenwart, als gebauter, gemalter, ge-
Wille und Geist sich ihm darbot das war ihm der Sinn der Ge-
. Es gibt übrigens vielleicht keine zweite Erfahrung die den schau-
und denkenden Menschen mißtrauischer gegen alle Überlieferung
kann als gerade der Besuch in Rom. Dort stehen die berühmtesten
ale der Welt: man hat von Jugend auf ihre genauen Beschreibungen
bildung gekannt, man meint mit ihnen vertraut zu sein und nur
lieferten Vorstellungen durch eigenen Anblick bestätigen oder be-
n zu müssen: man kommt hin — und die Gegenwart der Dinge ver-
alle Vorstellungen die man sich davon gemacht. Man erkennt daß
cheste Vorstellung von der richtigsten durch keinen solchen unüber-

brückbaren Abgrund getrennt ist wie die richtigste Vorstellung von der Anschauung der Wirklichkeit. Und dies geschieht noch mit Ding und Geschehen, die geschen und in aller Ruhe für die beschreibende Überlieferung festgehalten worden sind. Der Schluß liegt nahe wie viel schattenhaftere, unzuverlässiger, fragmentarischer, vermittelter uns die stets wandelnde Gestalten, die vorübersausenden, unfaßbaren Begebenheiten, die versteckten Intrigen, die durch verschollene Glaubens- und Denkart hindurch deutenden Zustände der Geschichte überliefert sind! Wenn schon die verlässigsten Beschreibungen des Sichtbaren, Topographie und Geographie von der Wirklichkeit so desavouiert werden, was kann noch übrig geben? Ein Sein von der Wirklichkeit des Unsichtbaren, welche Wahrheit kann dann inne wohnen was, von Erinnerung, Lüge und Partegeist getrübt, über eine unkontrollierbare Vergangenheit uns aufgezeichnet worden ist!

Diese Erfahrung hat auch Goethe machen müssen, und erst von hier datiert seine unüberwindliche Mißachtung der Geschichte, wenige Jahre später als er die Geschichtswissenschaft insofern sie vorgibt die zuverlässige Lehrmethode der Wahrheit zu sein, also gerade der kritischen Geschichtswissenschaft. In einem langen Gespräch mit dem Historiker Luden sind seine Bedenken scharf formuliert. Daß wir aus der geschichtlichen Überlieferung ein richtiges Bild der Dinge empfangen können glaubte er nicht: wohl ließ er die Geschichte gelten, insofern sie überhaupt Bilder des Geschehens besaß, besonders aber erhebende und begeisternde, die Phantasie anregende und den Charakter steigernde Gestalten und Taten wiedergab, ohne Rücksicht auf die empirische Richtigkeit, wenn sie nur symbolische Wahrheit und dynamische Wirklichkeit hatten. Mit andren Worten, er ehrte die Geschichtsschreibung als Mythus, und mißbilligte die Bestrebungen die ihren mythischen Charakter zu zerstören drohten, z. B. die sagenvernichtenden Untersuchungen der historischen Kritik Niebuhrs. Er hat gefragt was dabei herauskomme, wenn ein irgendwie heroisches Faktum negiert werde: „wenn die Alten groß geworden wären dergleichen zu erfinden, so sollten wir groß genug sein, es zu glauben.“

Auch hier also gab es für ihn keine Wahrheit an sich, sondern nur fruchtbare, lebenfördernde Wahrheit. Geschichte war ihm Mythus, Punkt wo Geschichte und Sage zusammengrenzen war ihm der schlechteste Punkt der ganzen Überlieferung. „Wenn wir uns aus dem bekannten Gewohnten entzweit und das unbekannte Werden aufzubauen genötigt finden, so erregt es eben eine angenehme Empfindung, als wenn wir eine uns bisher unbekannte geheime Person kennen lernen und die Geschichte ihrer Bildung lieber herauszufinden als herausforschen. Nur müßte man nicht so griesgrämig, wie es viele Historiker neuerer Zeit getan haben, auf Dichter und Chronikenschreiber.“

ehen.“
Als hätte er die Weiterentwicklung der Kritik zur Hyperkritik ge- wie sich Neid, Beschränktheit und Ressentiment, das Erlöschen he- rer Instinkte und die Spezialisten-monomanie unbewußt zur wissen- schaftlichen Betriebsart entwickelten, als hätte er die materialistische Ge- gtskritik, die literarhistorischen Pathographien und Psychoanalysen gegründet, all diese altklugen Armseligkeiten — schrieb er die Sätze: „hat oft gesagt, und mit Recht, der Unglaube sei ein umgekehrter Glaube, und an dem letzten möchte gerade unsre Zeit vorzüglich leiden. Die Tat wird dem Eigennutz, eine heroische Handlung der Eitelkeit, leugbare poetische Produkt einem fieberhaften Zustande zugeschrieben was noch wunderlicher ist, das Allervorzüglichste was hervortritt so lange als nur möglich verneint. Dieser Wahnsinn unserer Zeit ist auf alle schlimmer, als wenn man das Außerordentliche, weil es nun ein- geschah, gezwungen zugab und es dem Teufel zuschrieb. Der Aber- ist ein Erbteil energischer, großtätiger, fortschreitender Naturen, Unglaube das Eigentum schwacher, kleingesinnter, zurückschreitender, sich selbst beschränkter Menschen“.

Diesen Sätzen ist ein Grund seines Verhältnisses zur Überlieferung aus- zu schen. Sie stehen in dem geschichtlichen Teil der Farbenlehre, der Haupt das am knappsten in Formeln faßt was man Goethes Geschichts- sophie nennen könnte. Wie er in der Natur, von der sinnlichen An- sicht ausgehend, Gesetze und gesetzlich wirkende Kräfte suchte, so in Geschichte, auf Überlieferung durch Wort und Schrift angewiesen, be- suchte, immer wiederkehrende für das Menschenwesen bezeichnende Forme. Wie er in der Natur mit der Notwendigkeit zu tun hatte, so mit der Willkür: er suchte wenigstens die Willkür selbst in ihren haupt- lichen Äußerungen und Richtungen zu fassen, da er sie schon nicht setzen bannen konnte. Mit andren Worten, er suchte in der Willkür wenigstens das festzustellen was daran der Natur, d. h. der menschlichen Angehörige: denn der Mensch gehört ja beiden Reichen an, dem der Notwendigkeit und dem der Willkür . . . er ist Tier und ist Geist . . . er muß leben darf. Der Geist selbst ist eine Erweiterung und Spiegelung der Natur. Und in der Geschichte sucht Goethe am liebsten die Grenzgebiete auf wo die Gesetzmäßigkeit der Natur in die menschliche Willkür hineinreicht. Fragen die er sich als Geschichts- und Naturphilosoph zugleich vor- waren etwa folgende: wie wirkt die menschliche Geistes- und Willens- auf die Überlieferung überhaupt? Dies ist seine Basis historischer — sie bezieht sich nicht, wie die der Empiriker, auf die Objekte, son-

dern auf das Subjekt. Er untersuchte die großen Grundformen auf alle Geschichtswissenschaft überhaupt beruht, Autorität und U lieferung, zunächst auf ihren vitalen Ursprung und auf ihre symp tische Bedeutung. Sodann: Wie wird Erfahrung in der Geschichte gemacht? wie kann sie überliefert werden? was kann Stoff werden? welchen Einfluss haben die natürlichen menschlichen Eigenschaften, Neugier und Interesse, Glaube und Unglaube, Wissenstrieb und Phantasie, Eitelkeit, Geist und Eigenliebe, Trägheit und Feigheit auf die Reinigung oder Verfärbung der Überlieferung, auf die Erhaltung oder Lockerung der Autorität?

Diese Betrachtungen beziehen sich auf die Grundlagen der geschichtlichen Methode, der geschichtswissenschaftlichen Mittel. Den geschichtlichen Stoff ordnete er sich durch große typische Gegensätze, die zwar als Gesetze, aber als Anhaltspunkte für alle Mannigfaltigkeit gültig zu betrachten durften: auch hier wollte er das Feld, ohne sich ins Unendliche der Möglichkeiten zu verlieren, überschauen. Wie er als Dichter selbst im Charakteristischen vor allem das Typische suchte, so in der Geschichte nicht Unterscheidende, sondern das Gemeinsame der Bewegungen und Phänomene — eben nicht Gesetze, sondern Symptome. Während er in der Natur mit der Feststellung der Wirklichkeit zugleich die Notwendigkeit und die Möglichkeit sprach, begnügte er sich in der Geschichte überall mit der Feststellung der Wirklichkeit und der Möglichkeit. Auch hier war es ihm zu tun um die Feststellung gewisser Grundformen des Menschlichen aus welchen der historischen Phänomene hervorgehen: auch hier ging er aus von dem Menschen und nicht von den Sachen, von Eigenschaften, nicht von Gegebenheiten. Aus solchen Grundeigenschaften des Menschen, deren Kampf, Überwiegen oder Zurücktreten, deren Kreuzung und Mischung er oben und wertete, ging für ihn das Getriebe der Menschen, der Völker und der Eviduen hervor. Die Geschichte entsteht für ihn aus Anwendung der menschlichen Natur, eben der vorhin erwähnten Eigenschaften und anderer welche man als sittliche Urphänomene ansprechen kann, aus ihren Verlungen infolge der Mannigfaltigkeit, aus ihrer Bedingtheit durch Wechselwirkung und Gegenwirkung. Auch in der menschlichen Natur sah er Polarität, Gegensätze zwischen den einzelnen Trieben, und aus diesen Gegensätzen entwickelte er die Formen der Gesellschaft und die Folge der verschiedenen Epochen. Bald neben bald nacheinander, bald mit bald gegeneinander wirken die menschlichen Grundkräfte, und ohne im Einzelnen diese Entwicklung und Bildung aufzustellen zu wollen, sah Goethe doch im Laufe der Geschichte ein Wechselspiel von Gesetz und Zufall. Gesetz und

sind aber im Bereich der Geschichte dasselbe wie die konstanten Faktoren der menschlichen Natur und die variablen: das was im Menschen der Natur und das was der Willkür angehört — man kann auch sagen, was dem Menschen als Raumwesen und was ihm als Zeitwesen eignet.

Also Goethe war von der Geschichte als Ganzem abgestoßen einmal durch ihren Mangel an sinnlicher Anschaulichkeit und zweitens durch ihren Mangel an Notwendigkeit, sie entzog sich seiner Vorstellungsart die auf das Organisch-Leibhafte eingestellt war: die Offenbarung des Weltgeistes war für ihn die Natur, nicht die Geschichte, d. h. wenn Goethe sich die Gottheit vorstellen wollte, so mußte er es unter dem Symbol der Natur tun. Herder zum Beispiel sah sie unter dem Symbol der Geschichte: Herder war Geschichtspantheist, wie Goethe Naturpantheist war. Trotzdem hatte Goethe von zwei Seiten her Zugang zu der Geschichte: nämlich einmal vom Gefühl her, insofern die Geschichte eine Quelle der Begeisterung und Willensstärkung ist, und zweitens von der Menschenkunde her, indem er die Geschichte als eine erweiterte, allerdings reflektierte Darstellung des Weltwesens ansah, dem ja seit Rom seine Aufmerksamkeit doppelt gewidmet war. Geschichte war ihm also entweder Personengeschichte oder Bildungsgeschichte — d. h. in beiden Fällen Geschichte menschlicher Kräfte, nicht der menschlichen Taten und Begebenheiten. Politische Geschichte war ihm ebenso gleichgültig wie die sogenannte Kulturgeschichte, sofern man darunter die Entstehung und Wirkung der Sachen versteht, den Menschen selbst als ein Sachliches, nicht als ein Persönliches fassend. Nur insofern er sich den geschichtlichen Menschen als ein organisches Naturwesen vorstellen konnte, d. h. als ein Ganzes von aktiven oder passiven Kräften, interessierte sich Goethe für die Geschichte. Genau so weit reichte sein historischer Sinn und unter diesem Gesichtspunkt hat er das Tiefste über geschichtliche Menschen, Epochen und Methoden gesagt.

Dagegen interessierte ihn gar nicht das Auf und Ab der Staaten, die Intrigen und Geschehnisse, und die Zustände, Umstände und Zufälle der Völker an sich — dies war ihm der „Mischmasch von Irrtum und Gewalt“; Wenn man ihn aber gar zum Vorläuter der Milieutheorie, der Wirtschaftsgeschichte hat machen wollen, wonach der Mensch nicht Schöpfer sondern Geschöpf sachlicher Umstände und Opfer der Verhältnisse ist, so übersieht man daß Verhältnisse und Umstände selbst (denen er allerdings mehr Rechnung trug als die politische Historie gewohnt war) für ihn nicht waren, was sie für den heutigen durchschnittlichen Marxisten, Buckleaner und Lamprichtianer sind: geist- und seelenlose, also außermenschliche Stofflichkeiten, sondern selbst menschliche Kräfte, Vorstellungen und Atmosphären.

„Milieu“ sind für Goethe keine sachlichen, sondern menschliche Wirkungen, und sein großes Geschichtswerk, Dichtung und Wahrheit, schafft seine eigne Existenz nicht als die Folge von unpersönlichen Umgebungen, sondern als eine Gestaltung aus tätigen und empfangenden Menschen. Während der heutige Wirtschaftshistoriker und Milieutheoretiker die Tendenz hat sogar menschliche Charaktere und Atmosphäre als Art Mechanismus zu behandeln und sich den Einfluß eines Menschen auf einen Menschenkreises auf einen andren vorzustellen als einen maschinellen Stoß, hatte Goethe die Tendenz sogar Erde und Wasser, Landschaft und Haus als beseelte Geschöpfe, und ihre Einwirkung auf den Menschen einen geheimnisvoll absichtlichen Bildungsprozeß aufzufassen. Auch war für ihn der Mensch das Maß der Dinge, nicht wie für die Materialisten, die sich auf ihn berufen, die Dinge das Maß der Menschen. Milieu wird ihn der bildende Umkreis menschlicher Kräfte, aktiv und passiv, nieder, Wurstmaschine in die menschlicher Rohstoff hineingefüllt wird, um aufzubilden herauszukommen.

Die überindividuellen Kräfte welche an den Individuen und Verbündeten wirken und sie bedingen sind also für Goethe niemals außermenschliche Kräfte: und die Persönlichkeit selbst ist ein Ergebnis von individuellen menschlichen Wirkungen . . . von solchen die einem individuellen Leben trum allein und solchen welche dem Wesen der Gattung Mensch über angehören. Das allgemein Menschliche wirkt sich aber nicht als Masse aus — „Menschheit“ ist eine Abstraktion — sondern nur in einzelnen Menschen, in Individuen, in jedem Einzelnen steckt es, in keiner ganz, aber indem viele Individuen auf einen Einzelnen wirken, wird es selbst das Menschliche deutlicher, entwickelt er sich selbst, indem ein Individuum wechselseitig entfaltet und bedingt fühlt, zum Bewußtsein des Menschentums. Dieser Einfluß vielfältiger Individualitäten wodurch Menschlichkeit überhaupt zu allgemeiner Geltung kommt ist etwa das, was Goethe unter „Milieu“ verstanden haben würde. Ist dies Milieu weitmöglich, so wird der Einzelne zu voller Menschlichkeit gereift, ist es eng und einseitig, d. h. wirken auf einen gegebenen Einzelnen immer individuelle Kräfte derselben Art und Richtung, derselben Sippe, derselben Heimat, derselben Epoche, so wird er einseitig und bleibt beschränkt auf die Entfaltung der Menschlichkeit behindertes Individuum, d. h. er ist Grillen, Sonderbarkeiten, Bedingtheiten. Die höhere und reichere Individualität ist zugleich der vollkommenere Vertreter des Menschentums.

Um im Einzelnen das Menschentum zu zeigen hat Goethe seine biographischen Arbeiten geschrieben, zuvörderst Dichtung und Wahrheit: hi-

großartigste Beispiel aufgestellt wie ein inkommensurables Einzel-, ein bestimmtes Genie durch Wirkung und Gegenwirkung bei seiner Auseinandersetzung mit der Welt, d. h. mit den verschiedenen Gesinnungen, Eigenheiten, Zuständen anderer Individuen zum Menschen wird und das der menschlichen Natur überhaupt Zukommende erkennen, deuten, verkörpern kann. Seine fragmentarische Biographie Winckelmanns versucht die gleiche Aufgabe mit weniger Material zu lösen. Das Problem das ihn hier interessiert hat war gleichfalls die Entfaltung, besser der Durchbruch jener armen, von außen vielfach gedrückten preußischen Individualität zur hellenischen Menschlichkeit. Wie sucht er die Bedingungen die ihn hemmen, die fördernden und nährenden Gönnerinflüsse, die bestützenden und reifenden, die steigernden und sprengenden Elemente der Kunst, des Bodens, der menschlichen Atmosphäre in diesem Leben zu entdecken und in eigenen aphoristischen Abschnitten ihr Wesen und ihre Bedeutung auf Winckelmann herauszuheben!

Heute ist der Begriff „Entwicklung einer Persönlichkeit“ zum platten Redewort geworden, bei welchem die Wenigsten sich etwas Deutliches mehr vorstellen können, oder die Meisten, wenn man Biographien liest, die Abwicklung eines Lebensfadens von einer Spule. Für Goethe war dieser Begriff aus der Metamorphosenlehre heraus zu einem Symbol von allgemeiner Anwendbarkeit geworden, er war noch gefüllt mit frischem Leben, und seine Anwendung war ein in der Geschichtsschreibung neues Prinzip: wie die Pflanze einen inneren Bildungstrieb zuschrieb der aus den umgebenden Elementen mit ihnen und gegen sie, anziehend und abstoßend, annehmend und ausscheidend, die typische Form der Pflanze und die individuelle Form gerade des jeweiligen Exemplars bestimmt, so schrieb er dem Menschen einen zu. Die Wechselwirkung dieses angeborenen Bildungstriebes (beim Menschen Charakteranlage genannt) und seiner Bildungsbedürfnisse darzustellen, gerade das war für Goethe die Aufgabe der Biographie, und erst Goethe hat ihr diese Aufgabe gestellt. Vorher war Biographie die Aufreihung einer Anzahl bekannter Fakten an einen logischen Faden, bestentalls psychologischen Faden, wobei man koordinieren oder substanziell verbinden mochte.

Um um dieser Leistung willen wäre Goethe auch unter die großen deutschen Historiker zu zählen, wenngleich es ihm am eigentlich historischen Sinn gefehlt hat: an der Lust und Fähigkeit sich eignen Willens zu beteiligen, um ganz in die Anschauung und Denkart der vergangenen, zu erneuernden Epoche sich zu versetzen: diese Art historischen Sinns ist eine Leistung, die erst des 19. Jahrhunderts, erst möglich nach der Auflösung der letzten

einheitlichen Kultur, des Rokoko, der auch Goethe noch angehörte wenn es keinen selbstverständlichen Gesamtblick mehr gibt, kann der rische Sinn, der historische Relativismus entstehen. Wo ein einheit Kulturwille herrscht, kann jene voraussetzungslose, d. h. bewußt wlose Objektivität nicht entstehen die der große Historiker des 19. hunderts (was historischen Sinn angeht, der größte aller Zeiten), Ranke in dem Ausspruch formuliert »Ich will nur zeigen, wie es eigentlich ge ist.« Diese Art historischen Sinns konnte Goethe nicht haben, ersten er fest in bestimmten Kultur-gesinnungen wurzelte, zweitens weil ihm kenntnis des eigentlich Gewesenen an sich gleichgültig war, sofern es Leben und Bildung überhaupt förderte, und drittens weil er gestalten wirken wollte und folglich nicht sich in Fremdes, sondern Fremdes i verwandeln mußte. Wenn Ranke sein Ich auslöschen wollte, um zu e nen wie es eigentlich gewesen ist, so wollte Goethe allenfalls das Ge erkennen, damit sein Ich möglichst stark, reich und gerecht sein könnte sind zwei sehr verschiedene Forderungen der Objektivität. (Übrigens auch Ranke nicht so ich-los, wie er wollte und meinte, er wäre sonst so reich.) Goethe wollte sein Ich, ein Urgegebnes, von vornherein plassen und es in der Welt nicht auslöschen, sondern es zur Welt erwe

Aber auch trotz Goethes Mangel an diesem historischen Sinn, an alleintauchenden Objektivität, an Historismus, an psychologischem tivismus hat ihm die Geschichte neue Resultate und Methoden zu da vor allem seine großen biographischen Leistungen und Versuche, die I dringung der Kulturgeschichte mit der Biographie. Ist Goethe mit tung und Wahrheit der Schöpfer der ersten Lebensbeschreibung wirklich dem dynamischen Gehalt des Wortes Leben gerecht wird, so seine Materialien zur Geschichte der Farbenlehre das erste Muster Geistesgeschichte die wirklich diesen Namen verdient. Am Be einer einzelnen Fachwissenschaft entwickelt er, das Wesen und die A des menschlichen Geistes als natürliches Urphänomen darstellend, Richtung und typisches Verhalten zu den Objekten überhaupt, zu bestimmtten Gruppe von Objekten insbesondere, die gleichsam als Reien für die Eigenschaften des Geistes dienen. Er verfolgt wie dieser mliche Geist (in Menschengruppen, Völkern, und Einzelnen manife durch Raum, Zeit, Boden und Klima, Charaktere und Sitten zugle Tätigkeit gesetzt und bedingt, verallgemeinert oder individualisiert, dert oder gehemmt wird, wie er in seiner Entwicklung -- nach And der organischen Natur geläßt -- zu seinen wissenschaftlichen Ergebn in einem bestimmten Gebiet seiner Tätigkeit gelangt und in diesen E

sich selber darstellt.

Menschengeist erscheint gleichsam als ein in Völker und Individuen dertes einheitliches Wesen das sich der Stoffe und Objekte bedient h auszusprechen, um sich darzustellen. Was in unsren Tagen Wilhelm ey als Ziel der Geistesgeschichte empfunden und selbst zu erreichen ht hat, das ist im geschichtlichen Teil der Farbenlehre in Bruch- n, aber prinzipiell vollkommen deutlich geleistet: die Entwicklung innerlichsten, des Geistes, ist an den Ergebnissen und Etappen dieser eklung verdeutlicht, objektiv vergegenwärtigt, zur konkreten Anschau- erbracht. Nicht nur die Offenbarung des Geistes in Taten, Werken Menschen, wie es das Ziel der Geschichtsphilosophen von Herder bis war, wollte Goethe zeigen, also die Umsetzung eines Innerlichen in historisch Greifbares, Sichtbares — sondern die Verkörperung des Geistes ist selbst, als Wissenschaft! Für Herder, mehr noch für Hegel, ist Weltgeschichte gleichsam eine Allegorie des Geistes oder Gottes (oder man sonst das nur in seinen Ergebnissen Erscheinende nennen mag) die hat den Geist selbst als ein Sinnliches aufgefaßt und in seiner wis- haftlichen Manifestation dargestellt, in ähnlicher Weise wie er in dem men Kraut, in dem individuell gewordenen, zugleich die typische wer- Urpflanze mitanschaute. Auch hier war ihm die Idee nicht hinter fahrung, sondern in der Erfahrung selbst gegeben, auch hier deuteten issenschaftlichen Entdeckungen, Theorien und Methoden nicht auf esen des Geistes hin, sondern sie stellten ihn schon dar. Indem Goe- en so in Ergebnissen dargestellten, so faßlich offenkundigen Geist zu- als Entwicklung faßte, in den einzelnen Ergebnissen und Methoden sam die Knoten und Stengel der werdenden Urpflanze Geist nach- vermied er den Fehler Hegels: die logische Folgerung mit der histo- n Folge, das dialektische propter hoc mit dem vitalen post hoc zu ver- seln.

Entwicklungsgedanken hat Goethe, wie Herder, vitalistisch gefaßt, mechanistisch und nicht dialektisch. Aber während bei Herder die cklung des Menschengeschlechts eine Art mystischer Emanationslehre tte Goethe eine künstlerische Vorstellung davon: so wenig wie seine morphosenlehre beruhte sie auf einer mystischen Glaubensart, son- auf einer sinnlichen Anschauungsart.

d so kommen wir zu Goethes Methode. Was die Geschichtswissen- Goethe methodisch Neues verdankt schuldet sie seiner naturphilo- schen Schulung. Nicht als hätte Goethe nun einfach die naturwissen- liche Methode auf das geschichtliche Gebiet übertragen, oder gar die

in der Natur gesenen Gesetze in die Geschichte hineingedeutet konnte er schon deshalb nicht, weil ja gerade für ihn Gesetze nicht, die mechanistischen und mathematischen Naturforscher, von den Erkenntnissen loszulösende und übertragbare Formeln waren, sondern in den Scheinungen selbst sich manifestierende Kräfte: es gab für ihn nur liche Gestaltung. Aber seiner Naturforschung dankt Goethe die Ausamkeit für das Wechselspiel zwischen Typus und individuellem Charakter, welches sich in der Menschen-geschichte auf höherer Stufe wiederholt. Die außermenschlich organischen Naturen sind nur darum geschieden, weil sie kein Gedächtnis, keine Sprache, keinen bewußten Willen haben. Indem Goethe es vermied in der menschlichen Erweiterung des Naturkreises wieder Gesetze aufzustellen, erkannte er doch ein Gesetzlichelement im Prozeß durch den diese Erweiterung entstanden. Die Freiheit ist ein Produkt der Notwendigkeit sein, ohne, wenn sie produziert ist, die Gesetze der Notwendigkeit zu unterstehen. Die Willkür und der Geist der Geschichte sind der Natur entsprungen, sie sind nach Naturgesetzen entstanden, aber sie haben, einmal entstanden, ihre eigenen Bedingungen, die mit den Gesetzen der tieferen Stufen nicht mehr identisch sind.

Für Goethe war nun an der Geschichte überall der Punkt interessant, wo die Freiheit aus der Notwendigkeit entspringt — wirklich entspringt, wo sich der Geist aus den Gesetzen der organischen Natur loslösbar macht. Der Kampf zwischen Typus und Individuum fand er schon in der organischen Natur vor, indem er die Varietäten eines Pflanzentypus studierte, die individuellen Abweichungen, ja die krankhaften, aus der typischen Organisationsbildung einer Pflanze hervorgehen sah: dieser Kampf wurde auf den höheren Stufen beim Menschen zum Kampf zwischen Natur und Willkür. Die menschliche Individuation, ein natürlicher Vorgang, wird in der Geschichte, weil hier der in der organischen Natur schon vorwirkende Individuationstrieb sich in Sprache und Bewußtsein ein eignes untermenschliches Reich geschaffen hat. Herder ist der erste der in der Geschichte einen geistigen, geistigtenzierte Natur erkannt hat: Goethe, wesentlich Naturforscher, hat eine Abneigung dagegen dies aus der Natur entsprungene, von der Natur abzipierte Reich der menschlichen Willkür an sich, in sich zu betrachten. Aber als ein Produkt der Natur interessierte ihn das Geschichtliche, das ihm alles Natürliche als ein Symbol der Natur interessierte. Und das Einwirken des Natürlichen in das Geschichtliche, die Grenzgebiete zwischen Natur und Geschichte, zumal der Menschengeist selbst, die menschlichen Anlagen und ihre Ausbildung, die Entwicklung des Geistes und Wissens an und aus der Natur fanden an ihm einen unübertroffenen Darsteller.

THEMATIK

S sind die Hauptzüge von Goethes Natur-, Kunst- und Geschichtsinnung. Italien hat dazu den Grund gelegt und die folgenden Jahre sind in wissenschaftlicher Hinsicht der genauen Nachprüfung, Erung, Stoffsammlung, Darlegung und Anwendung der italienischen gewidmet. 1790 schrieb er die Metamorphose der Pflanzen, 1791–92 die optischen Beiträge, seine ersten Versuche in der Farbenlehre: formulieren und Aussprechen seiner Anschauungen selbst, weit ent- als Ausgesprochene für ihn zu erledigen, weckte passive Feindselig- er offnen Widerspruch bei der wissenschaftlichen Welt, der er ein Ding war und ein Eindringling scheinen mußte. Denn Goethes Art lange zu sehen und zu behandeln verriet den Dichter, und während die Naturwissenschaft auf Teilen und Zerlegen, auf mechanischer oder mathematischer Weltbetrachtung beruhte, versuchte Goethe eine Anschauung im Ganzen und Einen aus zu vermitteln, und das Leben selber in Scheinungen als ein wissenschaftliches Prinzipium zu fassen, statt mit der Beschreibung seiner Niederschläge und der Berechnung ihrer zu begnügen.

Gegensatz in den er bei all seiner Naturforschung gegen die herrliche und gültige Wissenschaft geriet läßt sich am besten mit seinen eignen Bezeichnungen. Er hat am Schluß seines Lebens den morphologischen Streit zwischen Cuvier und Geoffroy de Saint-Hilaire betrachtet und bei die wissenschaftliche Gesinnung der Gegner gegenübergestellt. Geoffroy de Saint-Hilaire vertrat Goethes Richtung, Cuvier die der Gegenseite. Cuvier arbeitet unermüdlich als Unterscheidender, das Vorliegende beschreibender, und gewinnt sich eine Herrschaft über eine unermeßliche Breite. Geoffroy de Saint-Hilaire hingegen ist im stillen um die Arten der Geschöpfe und ihre geheimnisvollen Verwandtschaften besessen. Jener geht aus dem Einzelnen in ein Ganzes, welches zwar voraus- aber als nie erkennbar betrachtet wird; dieser hegt das Ganze im Sinne und lebt in der Überzeugung fort, das Einzelne könne daraus und nach entwickelt werden. Wichtig aber ist zu bemerken, daß man- das diesem in der Erfahrung klar und deutlich nachzuweisen gelingt, nem dankbar angenommen wird; ebenso verschmäht dieser keineswegs ihm von dorther einzeln Entschiedenes zukommt; und so treffen mehreren Punkten zusammen, ohne daß sie sich deshalb Wechselung zugestehen. Denn eine Voranschauung, Vorahnung des Einzelnen kann will der Trennende, Unterscheidende, auf der Erfahrung Be-

ruhende, von ihr Ausgehende nicht zugeben. Dasjenige erkennen und
nen zu wollen, was man nicht mit Augen sieht, was man nicht greifbar
stellen kann, erklärt er nicht undeutlich für eine Anmaßung. Der aber
jedoch, auf gewisse Grundsätze haltend, einer hohen Leitung sich üb-
send, will die Autorität jener Behandlungsweise nicht gelten lassen.“

Hier ist ausgesprochen was die exakte Wissenschaft gegen Goethe
zuwenden hatte. Daß sein Auge im Einzelnen ein Ganzes, im Seienden
Werdendes, im Gebildeten ein Bildendes mitsah wollte sie ihm nicht
geben und nahm es für dichterische Phantasie, die man ja dem Ver-
des Werther erlauben mochte, aber in der Wissenschaft für Unfug.
Und so nahm man seine Morphologie für Dichtung, Allegorie oder
kunstgewerbliche Spielerei - man las nur in Goethes Bericht über die
schichte seines botanischen Studiums die ärgerlichen, zum Teil possierlichen
Mißverständnisse denen seine Metamorphosenlehre ausgesetzt war. In
Optik erging es ihm noch schlimmer. Sie war von einem großen Ma-
thematiker und Mechaniker gegründet auf seine Sehart und war dadurch
einer anerkannt mathematischen Wissenschaft geworden. Denn selbst
Entstehung einer Wissenschaft, die Einreihung eines Erfahrungskom-
plexes ist abhängig von der individuellen Sehart, ja dem individuellen Char-
akter des Mannes der sich damit beschäftigt. So hatte der Mathematiker die
und Farbenerscheinungen der Mathematik vindiziert - er nahm sie als
von der menschlichen Organisation unabhängigen Komplex, der sich
legen und berechnen ließ, und stellte zum Zweck der Berechnung und
Legung seine verwickelten und künstlichen Versuche an. Auch diese da-
wir nicht isoliert nehmen: sie sind die Folge der ganzen Weltgesinnung
der Newtons Wissenschaft beruhte, die Weltgesinnung nicht nur eines
großen Einzelnen, sondern eines Zeitalters. Für diese Gesinnung war
Welt ein von der Gottvernunft geordnetes Gefüge, und die Aufgabe
Menschenvernunft war die Erkenntnis der Gesetze und Proportionen
denen die Welt geordnet war... Gesetze und Proportionen aber lassen
durch Zahlen ausdrücken. Gott ist für diese ganze Epoche der große Vater,
mechanikus, -- Mathematik war die Offenbarungsart, die Methode Gotts
für die Descartes, Spinoza, Leibniz, für Locke, Kepler, Galilei und Newton.
Was ihrer Erfahrung sich bot wurde nicht als Gestalt oder Trieb,
dern als Berechenbares und Meßbares aufgefaßt, alle Erscheinungen
wurden auch so aufgefaßt werden, und müssen dann auch so eingestellt werden.
Die Erfahrung ist niemals unabhängig von der gerade geltenden Meta-
physik, mag auch den Empirikern diese Abhängigkeit nicht zum Bewußtsein
kommen: die Art wie man in jedem Zeitalter Erfahrung macht, ja was

Als unter Erfahrung versteht, ist bedingt durch die philosophische Grund-nung.

hat Newton als Mechanist unter den Lichterscheinungen schon rein ematische Erscheinungen gesehen, sie von vornherein, unter unbewußt- ausscheidung ihrer physiologischen und psychologischen, ihrer vita- chen Seite, eingestellt auf ihre Berechenbarkeit. Sie so einzufangen, sie sich teilen, messen und berechnen ließen, war sein Zweck bei seinen suchen: denn nur dies hieß damals für ihn wie für sein Zeitalter: er- en. Goethe, eine andre Natur, verstand unter Erkennen etwas andres mußte die knifflichen aufs Berechnen abzielenden Anstalten für zwei- ge Versuche halten die Wahrheit zugunsten eines Vorurteils oder Irr- zu verschleiern, er witterte hinter Newtons Verfahren fast einen mo- hen Defekt, mindestens eine intellektuelle Unreinheit, weil er nicht chte daß für Newtons Weltgesinnung eben diese Künstlichkeit der g richtige Weg war zur Berechnung, d. h. für Newton zur Erkenntnis zur Wahrheit überhaupt. Aber gerade dieser Weltgesinnung, die auch Newton die Wissenschaft beherrschte, mußte nun wieder Goethes Jahren, wenn nicht unreinlich, so doch pfuscherhaft erscheinen. Für he war nicht nur der Inhalt der Wahrheit etwas andres, sondern schon Form. Er kam an die Farben heran vom Sehen, und suchte darin berechenbare und zerlegbare Objekte, sondern Wirkungen einheitlicher re: „Taten und Leiden des Lichts“. Unter diesem Gesichtspunkt, mit m Willen ordnete er die einzelnen Erscheinungen, und Wahrheit war nn in diesem Fach nicht Einsicht in die Zusammensetzung und die Ver-isse der Farben, sondern ihre Entstehung, ihre Wahrnehmung, ihre kung mit Bezug auf den Menschen, das Wechselverhältnis von Sehen Licht, von Subjekt und Objekt, insofern es sich durch Farben äußert. ußte er das Vorkommen der Farben in der Gesamtnatur untersuchen die Wirkung ihres Gewährwerdens auf den Menschen durch die ge- überlieferte Geschichte verfolgen. Das Phänomen der Farbe zu be- en in steter Beziehung zum Menschen, sofern der Mensch ein auf Na- ragierendes und der Natur angehöriges Wesen ist: das war sein Begriff Wahrheit, sein Wille zur Wahrheit in diesem Gebiet. So untersuchte tets geleitet von seinem Weltgefühl, welchem Subjekt und Objekt als zliche Entsprechungen gegeben waren, erst die Bedingungen der Farbe ch das lebendige Subjekt d. h. das Auge, dann die Manifestationen Farbe im Subjekt: physiologisch . zwischen Subjekt und Objekt: isch . und an den Objekten: chemisch. Im Anschluß daran untersucht n Gebrauch den die Natur von ihrem Farbenvorrat macht, die kolo-

ristischen Prinzipien der Natur bei der Ausstattung ihrer bunten Ge Pflanzen, Tiere, ferner die sinnlich sittliche Wirkung der Farbe Menschen, immer eingedenk daß Erscheinung und Wirkung Objekt Subjekt gemeinsam voraussetzen.

Bedingung, Erscheinung, Wirkung der einheitlichen Naturkra sie, für ein bestimmtes Organ des Menschen, als Licht und Farbe erlebt wird, d. h. tut und leidet: das ist der Gegenstand des didaktischen Teils der Farbenlehre. Der polemische Teil hat die Aufgabe, kritisch dynamischen Auffassung des Lichts die Enge, Willkür und Knüppel der mechanischen, rechnenden darzutun, kurz, die Goethische Wahrheit gegründet auf Anschauung der Natur als erscheinender und wirkender Newtonische Wahrheit, gegründet auf Berechnung der Natur erschienener und geordneter durchzusetzen. Der historische Teil soll das Verhältnis des menschlichen Geistes zur Erscheinung und Wirkung der Farben in der Geschichte verfolgen.

Goethes Kampf mit Newton, der nicht nur wissenschaftlich interessant ist, sondern biographisch für ihn folgenreich geworden ist (deswegen handle ich ihn an dieser Stelle) ist also ein Kampf nicht nur zweier Theorien, sondern zweier gegensätzlicher Seharten, zweier Weltgefühle. Es auf die knappste Formel bringen, so sage man: Goethe sah unter der Wahrheit als Erscheinung und Wirkung . . . Newton als Zahlenverhältnis. In den beiden Worten Erscheinung und Wirkung liegt das Geheimnis der Aktivität, des Werdens: denken wir an die aktive Endsilbe ung, sie drückt den Doppelsinn des Goethischen Gedankens „Erscheinung“ ist zugleich Gestalt und Geschehen, der Akt und das Resultat des Erscheinen . . . ebenso Wirkung. Goethe hatte sein Augenmerk zugleich auf das Gewordene und das Werden gerichtet, er sah Gewordenes unter der Form des Werdens. Das Werden aber ist nicht berechenbar, nicht entwickelbar und deutbar. Erscheinung und Wirkung sind fernab denkbar ohne den welchem erscheint und auf welchen gewirkt werden. Damit ist gesagt daß Goethe Erscheinung und Wirkung im steten Hinblick auf das Subjekt beobachtete und behandelte, also nicht die Farben, sondern auch das Sehen.

Seine Methode der Forschung, als einer steten gesetzlichen Verbindung zwischen Objekt und Subjekt, entwickelt er in dem Aufsatz »Der Mensch als Vermittler von Objekt und Subjekt«. Den schwankenden und unbeständigen Anteil gesetzlich abzugrenzen mit dem das Subjekt schon bei den ersten Schritten der Erfahrung, beim Sammeln des Materials auf die Erscheinungen einwirkt oder von ihnen Einwirkungen erleidet, das Subjekt gegen

gung durch die Objekte, die Objekte gegen die Vergewaltigung durch Subjekt sicherzustellen, die Grenzen des Subjekts und des Objekts, die von der Natur gezogen, nachzuprüfen: das war für ihn die Aufgabe des Versuchs. Goethe zog ja beim Forschen auch das forschende Organ in den Kreis der Naturbetrachtung. Newtons Versuche galten, ohne Nachprüfung des subjektiven Anteils, nur den Objekten: die spannte er auf die Natur und fragte sie, gewiß daß sie ihm Wahrheit antworteten, wenn nur sie richtig; funktioniere, während Goethe die Wahrheit nicht von der Natur, sondern von der Fragestellung erwartete. Vorgefaßtes System und Erwartung der Versuche, die Gefahr des Forschers der seine Vernunft und seine Organe als fertig und richtig hinnimmt, wie es der Mathematiker Newton war, statt ihren Anteil mitzuprüfen, war die Gefahr vor der Goethe. Er schreibt: „In der lebendigen Natur geschieht nichts, was nicht in einer Verbindung mit dem Ganzen stehe, und wenn uns die Erfahrungen nur isoliert erscheinen, wenn wir die Versuche nur als isolierte Fakta ansehen, so wird man durch nicht gesagt, daß sie isoliert seien.“ Darum drang er auf Vermanung, auf genaue Folge der Versuche, um das Urteil vor erschlichenen Argumenten zu sichern, vor voreiligen Schlüssen, um den Experimentator gleichsam zu objektivieren, um seine Erfahrungsweise dem zu entsprechen, was er erwartet.

Newton hatte es mit einer fertigen, objektiv gewordenen, ein für allemal abgelaufenen Welt zu tun, zu deren Erforschung Gott die Mittel und Hilfsmittel ebenfalls wie fertig geschmiedetes Handwerkzeug dem Menschen in den Händen gelegt. Daß auch hier bei jeder Erscheinung ein neues lebendiges Leben und Bewegen statt habe, daß Forschen nicht ein Anwenden fertiger Denkapparate auf fertige Gegenstände, sondern ein frisches Aufnehmen frischer Einwirkung sei, war Goethischer Glaube, und indem Goethe das Sehen des Werdens zu seinem Recht verhelfen wollte, störte er die Pläne des Berechners des Gewordenen. Er schien ihnen ohne das mathematische Handwerkszeug weder zu wissen was der Gegenstand der Erforschung sei noch wie man demselben sich näherte. Daß ein Nichtmathematischer Optik treibe, hat von vornherein ihn verdächtig, ja lächerlich gemacht. Optik galt als mathematischer Bezirk.

ZURÜCKKEHR

VIEL von den Gründen wodurch Goethe bei seinem wissenschaftlichen Hervortreten in Gegensatz gegen die katheder- und zeitschriftenverdienstende Wissenschaft geriet. Zurückkehrend zu dem Gang seiner Leben und Geistesentwicklung, fragen wir nach der Wirkung von Goethes

wissenschaftlichem Hervortreten. Diese Wirkung war negativ: der einzelnen Zuspruch entfernter Freunde, der sich aber auch mehr auf eines glückliches Detail als auf das Ganze der Goethischen neuen Nachschauung bezog, stand breite Gleichgültigkeit und Ablehnung, ja gar Mißachtung gegenüber, bei der ganzen Fachwelt. Die meisten berührten überhaupt nicht was der Dichter wollte, oder wer es begriff fand dies derspruch gegen Newtons Lehre anmaßend, die in der mathematischen Wissenschaft kaum geringerer Glaubwürdigkeit und Sicherheit erfreute wie etwa die Keplerischen Gesetze. Newtons Farbenlehre galten als eine Sehارت, oder als ein heuristisches Prinzip, sondern als mathematisch bewiesene Wahrheit, und ein Dichter oder Maler der auf Grund ihrer welcher Kompositionsprinzipien oder poetischer Gefühle gegen die Gültigkeit des pythagoräischen Lehrsatzes Zweifel erhoben hätte konnte, unfreundlicher empfangen werden als Goethe.

Auf Goethe wirkte diese kalte und gehässige Aufnahme mit dem eines neuen Erlebnisses zurück, und dies neue Erlebnis, nach Goethes Weise wieder in Haltung und Leistung umgesetzt, ist es was uns hier eigentlich angeht: denn es ist eine der größten Erfahrungen über die menschliche Art und die gesellschaftlich geistigen Zustände die er in seinen späteren Jahren noch am eignen Leibe zu machen hatte, und nur am Leib erfahrene, nicht an Andren beobachtete Erscheinungen sind fruchtbar. Goethe hat bekannt daß er über gewisse gehässige Seiten der Menschennatur, über Neid, Dünkel und Borniertheit besonders in der Gelehrtheit niemals ins Reine gekommen wäre ohne seine wissenschaftlichen Bemühungen. Er war auch dafür dankbar... und es war, so schmerzlich ihm die neue Erfahrung zuerst treffen mochte, nicht seine Art lange darüber zu greinen, er ordnete auch diese sofort produktiv theoretisch und praktisch in sein Weltbild ein, als Erkenntnis wie als Verhaltungsmaßregel. Dieser Lehrte als zunftbedingtes Geschöpf war seiner Typensammlung ein volles neues Exemplar... und nach dem trocknen Stubengelehrten Wissensdienst dessen achtbares und gutartiges Bild unsterblich durch die Jahrhunderte geht, konnte er aus langgesammelter, mit gründlicher Autopsie gerüttelter Verachtung die gleich unsterbliche Schilderung der ganzen Zunft als Zunft in sein Weltgedicht aufnehmen: „Daran erkenn ich den gelehrten H...“

Goethe, seines redlichen Forschens sich bewußt, der überzeugendheit seiner Darlegung sicher, ganz Gewissenhaftigkeit, ganz Eifer, den rein und ohne selbstischen Hintergedanken hingegeben, sah sich von der Zunft als Pfuscher oder Schwärmer mißachtet, seine Sehارت als Unwissenschaft, sein Verfahren als Spielerei verdächtigt, und dabei auf der

weder eine gründliche Nachprüfung der Versuche noch überhaupt eines Bemühen um Erkenntnis, wie es ihm selbstverständlich war, son- bequemes Festhalten am einmal ergriffenen System, Nachbeten und lernen altgelehrter Sätze, jurare in verba magistri, Glaube an Worte

Anschauung, wenn nicht gar außerwissenschaftliche Motive wie Lust, Neid, und Dünkel, gegenseitige innere und äußere Abhängigkeiten, dadurch ein Inveteraszieren von Irrtümern bei denen viele ihren Vorteil ihre Ruhe gefunden hatten oder zu finden hofften: all diese typischen Komene des wissenschaftlichen Reichs gingen ihm durch sein Eindringen diese Grenzen mit unerfreulicher Klarheit auf, trafen ihn mit mehr als intellektueller, mit seelischer Macht, und ließen ihn bei tiefer Ehrfucht vor der Wissenschaft fortan ein wohlbegündetes Mißtrauen gegen Vertreter hegen.

Der was er durch sein wissenschaftliches Bemühen öffentlich und im Leben erfuhr, den ersten entschiedenen Widerstand der Welt gegen sein Leben und Wirken, die sachliche Erfahrung die er als junger Genius im Prometheus und Prometheus innerlich vorweggelebt hatte, ist nur ein Symptom der veränderte Stellung der Masse, des Publikums, ja der Gesellschaft, die ihn überhaupt, nach seiner Rückkehr aus Italien. Wie er innerlich verändert wurde durch Italien haben wir geschen. Wir müssen einen Blick werfen auf die Art wie die Welt diesen verwandelten Goethe zunächst empfing und wie dieser Empfang auf ihn wiederum zurückwirkte. Denn wenn wir es bei dem voritalienischen Goethe wesentlich mit seiner Innerkeit zu tun hatten, so haben wir jetzt seine Wirkung zu betrachten, so sie Gegenwirkung in ihm selbst erzeugt: das Verhältnis zur Außenwelt hat sich ja gerade durch Italien gewandelt . . . was ihm früher Stoff war für ihm jetzt zu Gesetz. Indem er Widerstand erfuhr, hatte er sich danach richten mit seiner innern Ökonomie.

Italiensches Schicksall der junge kampflustige, hochmütig ausfahrende, selbstigen Schöpfertrotz unbekümmerte Genius, der Übertreter der Sitten und Konventionen, hatte die Gesellschaft die er beleidigte verführt, das Publikum um das er sich nicht kümmerte hingerissen und die Menge verachtete überwältigt. Der einsame und eigensinnige Titan der Wetz-Jahre war vergöttert von einem Schwarm von Anhängern, war der Star einer literarischen Generation, von den Älteren bekrittelt oder beschüttelt, aber, nach dem europäischen Ruhm des Werther, keinem ungültig, in Hingabe und Widerstand bezaubernd, Überwinder jeder Feindschaft. Der durch Italien gereifte Goethe, gerechter gegen Mitmenschen, mit dem lautersten Willen zur Einordnung, ja zur Unter-

ordnung, zur Anerkennung der Grenzen und Eigenheiten, zur ge-
Selbstbeherrschung, ja zur entsagenden Bescheidenheit, mit der kla-
sicht in das Wahre und Nützliche und dem Wunsch der Mitteilung
froher Hoffnung den heimischen Freunden seinen neuen Reichtum
zuspenden, streng gegen sich und schonend gegen Andre, wenn auch
Ernst und Fleiß fordernd: dieser verwandelte Goethe, aus dem großen
Land zurückkehrend in seine gedrücktere Umgebung, fand die Menschen
betreten über seine maßvolle Haltung, enttäuscht über seine leicht
stillgeformten Dichtungen, gleichgültig und bis zur Abwehr verstärkt
für seine Naturforschungen. Beim großen Publikum fast verschollen,
verdrängt durch die lauten agitatorischen Verkünder allgemeiner
wegen seiner Ruhe als kalt verschrien, wegen seiner Objektivität und
schaftlichkeit wenn nicht als Sonderling so doch als Apostat seines
lichen gefühlvollen und begeisterten Genies mißbilligt, von der angestammten
Geliebten selbst mit Gehässigkeit wie sie aus enttäuschter Liebe
empfangen, mit Eifersucht wegen einer körperlichen und häuslichen
schaft geplagt und als Fremdling empfunden, so trat er wieder in
mat ein.

Ach, da ich irrte, hatt ich viel Gespielen,
Da ich dich kenne, bin ich fast allein —

dieser Anruf an die Muse fand jetzt seine bittre Bestätigung.

Was Goethe bei und nach seiner Rückkehr durch diese Enttäuschung
gelitten, die ihm ein Lebenshoffen, ein Ziel seiner Selbstzucht verküppelt
hat — das fruchtbare Bildungsleben für und mit Gleichgesinnten —
wir nur ahnen, vor allem aus dem Tasso: in dies Werk sind noch
haltenen Schmerzen seiner Enttäuschung eingeströmt. Leidenschaftliche
Ausbrüche, Klagen und Herzensergießungen, wodurch nichts geändert
den wäre, hatte er sich verboten. Doch als alter Mann hat er gestanden:
habe seit der Rückkehr aus Italien kein volles Glück mehr empfunden,
d. h. nicht mehr das Glück das in der unbehinderten Auswirkung
Lebenskräfte besteht, sei sie lustvoll, sei sie schmerzvoll. Nach der Rückkehr
aus Italien hat Goethe freiwillig und unfreiwillig entsagt: das liebe
Herz hat sich nie mehr völlig hingegeben, der sprachbegabteste Mensch
sich nie mehr völlig ausgesprochen. Er hat schweigen, ablehnen, missen
und abbiegen gelernt, und bald als Exzellenz, bald als Olympier Sohn
sucht nicht nur gegen die Glüten seines Innern, sondern auch gegen
Nichtigkeiten seiner Umwelt.

Denn wir können zweierlei Gründe der Goethischen Resignation
scheiden: die eine ist freiwillig und gehört zu seiner Mäßigung, zur

Abkehr vom Titanismus, und bedeutet nur den Ausdruck seiner neuen nazistischen, humanistischen, objektivistischen Kunst-, Lebens- und Gesinnung: Resignation, Selbstbeschränkung jedes Überschwangs esthetisches, sittliches, wissenschaftliches Prinzip »In der Beschränkung sich der Meister«. Aber in dieser Resignation wurde er höchst un- kommen von außen unterstützt, auch hier wieder ist sein Dämon von Tyche begleitet. Was er sich freiwillig vorgenommen hatte, wurde noch durch das Verhalten seines Kreises aufgezwungen, wenigstens in ersten Jahren nach der Rückkehr, und bekam dadurch für ihn einen herzlicheren Beigeschmack. Zu der freiwilligen Resignation seiner ti- chen Wünsche trat die unfreiwillige Resignation auf seine humanen nungen, zur Beschränkung seines Kräftemaßes die Verkümmерung sei- Wirkungskreises, zum bereichernden Sollen ein verarmendes MüsSEN, vielmehr Nichtdürfen. Erst Schiller hat ihn von diesem Zustand, wenn dem leidvollsten so doch unbefriedigtsten seines ganzen Lebens erlöst, erste Mensch der Goethes Daseinsform und Bildungswillen in ganzem Fang begriff, der einzige der ihm mit persönlicher Großheit entsprach. Diese gezwungene Resignation hatte verschiedene Grade, je nach den schen bei denen Goethe auf Mißverständnis und Unglauben stieß. Die lebte, die Freunde und das Publikum: das Eigenste, die Nahen und die en waren ihm gleichzeitig entfremdet. Das Schmerzlichste war der Ver- Charlottes.

Eine Liebe hatt ich, sie war mir lieber als alles!

Aber ich hab sie nicht mehr! Schweig, und ertrag den Verlust!
ist die lakonische Grabschrift auf eine zehnjährige Gemeinschaft und erschweigt eine Welt von Gram. Man darf in dem Bruch zwischen en zwei edlen Menschen nicht nach Schuld suchen. Liebe ist nichts was durch Willen bewahren läßt, so wenig wie Jugend oder wie Glauben, eruht auch nicht auf der Einsicht oder der Täuschung, sondern auf einer Liebenden selbst unbewußten Notwendigkeit ihres gesamten Wesens, — zum wenigsten bei Menschen deren Charakter und Schicksal eines und einen gemeinsamen Sinn haben — ein Vorgang wie das Reifen Welken, die Lösung einer Aufgabe die der Lebenskraft von innen her illt ist. Wenn diese Aufgabe sei es durch die Liebe selbst sei es durch andres Erleben gelöst ist, so hat sie keinen Sinn mehr und stirbt ab.
oethe ward durch Italien vollkommener zu dem gereift was er durch lotte von Stein zu werden begonnen hatte: Maß, Klarheit und humane e, die er bei ihr zuerst gesucht und gefunden, hatte er in Italien erst sich angeeignet. Charlottes Erzieherrolle war zu Ende, eine vitale Not-

wendigkeit war sie ihm nimmer. Nicht daß er sich das bewußt gesa
nach Wüstlingsart die ausgepreßte Zitrone weggeworfen hätte! So g
Erlöschen einer Liebe zwischen großen Herzen nicht vor. Er kam
mit Dankbarkeit, Neigung, Vertrauen, Verehrung... nur die bedingu
leidenschaftliche Hingebung, der Ausdruck eines überschwänglich
dürfens, war nicht mehr da, und er konnte keine Empfindung heuch
er nicht lebte. Und Charlotte war zu feinfühlig um das Erkalten n
merken, zu weiblich unbedingt und nicht Heilige genug um sich m
halben Besitz eines solchen Menschen zu begnügen. Eh sie sich m
verdünnten Aufguß der Liebe zufrieden gab, wollte sie lieber glei
Haß und die Entfremdung. Denn der Haß ist der leidenschaftliche
verwandter als die flauie Zuneigung.

Die gehässigen Äußerungen Charlottes bezeugen die Tiefe ihre
und ehren sie, und man darf von der beraubten Frau nicht die be
Objektivität der hundert Jahre später salbadernden Schulmeister ver
die über sie richten. Goethe war verwandelt und brauchte sie nimm
war dieselbe und brauchte ihn noch, und konnte nicht aus ihrem Be
begreifen daß sie ihm sollte entbehrliech geworden sein. Da schob
denn, verzeihlich und irrig, nach geringerer Weiberart, gewöhnliche A
motive unter, die Goethes in der Weltgeschichte einzigen Umbildungs
verkannten. Das Verhältnis Goethes zu Christiane Vulpius, das Ch
Eifersucht erregte, ist ein Symptom seiner Resignation, nicht eine U
seiner Abkehr von Charlotte.

CHRISTIANE

FREILICH ein Zusammenhang zwischen der Abkehr von Charlo
der Aufnahme eines Bettschatzes -- wie Goethes Mutter die Sac
die Person richtig bezeichnete -- bestand... auch ein Zusammenhan
schen der Italienischen Reise und dem neuen Verhältnis.

Goethes Erziehung zur Sinnlichkeit wie sie sich in Italien vollzog
auch in der Liebe kein sinnlich-übersinnliches Freien mehr, keine
spannte übergreifende Innerlichkeit: abgrenzen zwischen den Anspr
des Geistes und denen des Körpers war ihm zum Bedürfnis geworden
um beide zu scheiden, sondern um beiden ohne Vermischung und
wirrung zu genügen. Erotische Mystik -- von seiner empfindsamen
her wirksam selbst in seiner Liebe zu Charlotte, die ihm das höchste se
Prinzip verkörperte, ohne seine Animalität abzulenken -- war jetzt
mehr seine Sache. Im Ahnungsvollen, Dämmernden, im Übergang
weilen war ihm nach Italien nicht mehr möglich, Maß, Ruhe, Sitte

Klarheit als moralisch seelische Forderungen an sich zu stellen hatte ihn Charlotte gelehrt: als augenhalte, greifbare, tastbare Gegenwart hatte er es in Italien gefunden, und wenn er jetzt liebte, so wollte er nicht mehr die Seele erweitert und gesteigert, sondern die Sinne unmittelbar, heidnisch gegenwärtig und körperlich befriedigt haben.

Das heißt nicht, wie es von allen Schwärmern, Vernünftlern, Empfindlern und Pfaffen, wie es auch von Goethes bisheriger Seelenführerin deutet werden mußte, daß er grob materiell geworden sei — so wenig die alten Griechen grob materiell waren. Nein, der Leib selbst, die sinnlich grenzhafte Erscheinung war für Goethe, und erst recht nach der italienischen Reise, ein Geistiges, ja ein Göttliches — und ebendrum vermied er jetzt beim Kult dieses Göttlichen über die Erscheinung worin es beschlossen lag hinauszugehen. Den Körper schauen und halten, das Leibliche ergreifen und genießen, war ihm ein Genügen, und Anbetung genug. Er suchte das Geistige nicht mehr hinter, neben oder über dem schönen Körper, sondern als schönen Körper ... und selbständiger Geist oder Seele bei einer Geliebten mußte ihm jetzt wie Zucker auf Honig gestreut wirken. „Was ist doch ein Lebendiges für ein köstlich Ding, wie wahr, wie seiend!“ Das rief er bei dem Anblick eines Tierkörpers aus, und es erklärt das Glück das er im Verkehr mit einem natürlichen und derb-lebendigen Geschöpf ohne Ansprüche und Überschwang wie Christiane suchte und fand.

Resignation, freiwillige Selbstbeschränkung auf das körperlich Faßbare, und unfreiwilliger Verzicht auf den gleichmäßigen Herzensaustausch mit einer ebenbürtigen Frau war auch in diesem Verhältnis, wie in seiner ganzen Haltung nach der Rückkehr aus Italien, gleichzeitig eine Vertiefung seiner Endlichkeit und ein Vorliebnehmen mit dem Nächsten. Nur bei seiner Seh- und Glaubensart konnte dies Vorliebnehmen nicht zum Philisterium führen. Ihm war es gegeben im Bedingten und Beschränkten die schaffenden ewigen Kräfte, im Genuß die Gegenwart des Geistes, im Verzicht die Ferne zu erleben. Für Jeden der nicht diese heidnische Gesinnung hat, nicht im Gegebnen das Symbol des All-gebenden, in den Grenzen die Wirkung des All-begrenzenden sieht, ist das Vorliebnehmen der Weg zum Philisterium, und eine gewisse Nachfolge Goethes, die mißverstandene Andacht zum Kleinen als Kleinem, zum Einzelnen als Einzelnen statt als dem Symbol des Ganzen, ist das unfehlbare Zeichen des feigen Herzens und des engen Kopfs. Wer nicht das Ganze schon im Geist trägt hat kein Recht zur Goethischen Beschränkung ... er muß es erst suchen. So darf sich auch nicht jeder dürfte Genießer durch Goethes Verhältnis zu Christiane berechtigt fühlen. Dies Verhältnis ist weder eine bequeme Libertinage noch eine Philistrosität

des Genius: es ist wie alle seine Liebesereignisse Ausdruck einer besten Krise, und die Gestalt der Geliebten entspricht auch hier wieder, wie Friederike, Lili und Charlotte, den jeweiligen Bedürfnissen seines Lezustands und seiner Gesinnung.

Christiane ist die Geliebte des heidnisch erdfromm gewordenen, klakörperlichen Goethe, wie er aus Italien zurückkam: ein gutgewachs kräftiges Animal, dabei klug und tüchtig, kurz was er für Bett, Tisch Haus bedurfte — Erdendinge die der erdenhafte Mensch nicht nur kennt sondern heiligt. Man muß sich abgewöhnen davon mit idealistis Hochmut verachtend oder verzeihend zu reden, als wäre es ein gen Bezirk für das Genie. Man wird dann Christiane weder Goethes unfinden, noch Goethes Liebe zu ihr als eine materielle Nebensache und entschuldigen: sie gehörte zu seiner Religion ursprünglich so g die Vergötterung Lidas .. sie ist eine folgerichtige Tatsache seines Laufs, als er sie fand und sie ihn beglückte, und ebenso folgerichtig daß er an ihr litt, weil er sie besaß und behalten mußte.

Denn freilich, so sehr Christiane zur Zeit da er sie in sein Haus seinem Bedürfnis nach sinnlich-gegenwärtiger, heidnisch-körperliche schränkung entsprach, so sehr sie einen bestimmten Zustand seines Le bei der Rückkehr aus Italien, zugleich vertrat und befriedigte, als die blich mögliche Form seiner antikischen Erotik, so schwer hat er unter dauernden Bindung an sie gelitten, als dieser Zustand sich allmählich delte und Christiane blieb was sie war und zur Zeit ihrer Aneignung sollte, ein derber Bettschatz, oder gar als sie sich durch Gewohnheit Alter mehr und mehr entzauberte. Die Begründung eines dauernden L verhältnisses auf das Bedürfnis eines vergänglichen Lebenszustandes Goethe schwer gebüßt. Er war nicht mehr imstande das eingegangene hältnis zu lösen, nachdem es seinen Sinn verloren hatte, als die freie Selbsteinschränkung die in seinem Genügen an Christiane lag, die idyl Seite des Verzichts, zur unfreiwilligen Bürde und Fessel, die tragische des Verzichts ihm offenbar wurde. Das durch tausend Fasern der Ne und der Gewohnheit mit ihm verflochtene Dasein konnte er nicht weder innerlich noch äußerlich, aus dem seinen trennen, ohne dieses zu zerstören .. Denn die Zeit war vorüber da die Welt vor ihm off und jeder Augenblick selbstgenugsam den vorhergehenden verschlufte. Nun ging ihm mit schmerzlicher Deutlichkeit auf (ein Ke Wahlverwandtschaften!) daß jede freie Wahl dem Menschen, wer troffen, zum unentrißbar bindenden Gesetz wird, daß wir beim Schritt Herren, beim zweiten Schritt Knechte des ersten sind. Die Chri

als Geliebte zu sich nahm mußte er als ein Bedürfnis, aber zugleich und Druck behalten, und die er um des leiblich geistigen Genusses genügens, um eines arkadischen Glücks willen sich verband ließ ihn Enge eines bürgerlich lastenden Hausstands empfinden, worin der Geist (den er von ihr nicht verlangte) zu seinem Recht kam, noch die gegenwärtig sinnliche Schönheit fand — Christiane ist unschön edel geworden.

gegnete Goethe den vorwurfsvollen Äußerungen und Blicken sei-
unde, zumal Schillers, und ihrem vielleicht noch schmerzlicheren
Schweigen, welches die Kluft zwischen seinem Geist oder Ideal
nem Hauswesen anklagte, und er selbst war zu feinfühlig um sich
diese unschöne Kluft zwischen seiner Welt und seiner Ehe hinweg-
hen, zu adlig und zu stolz um nicht bis zu Ende die Pflicht zu er-
die er auf sich genommen. Aber gelitten hat er schwer unter dem
Druck einer nur noch zehrenden, nicht mehr steigernden mensch-
Bindung. Die Tragik des freiwillig unfreiwilligen Verzichts, die seit
Kreise aus Italien sein ganzes Leben durchdringt, kam ihm zu Hause
am dichtesten zur Empfindung — und war schon die Stellung eines
rats in Weimar zu eng für seinen Dämon, wie mußte sich erst der
Helenas, der vollkommenen Schönheit, an Christiane gefesselt vor-
n? Denn er war nicht, wie es Gelehrte können, von Natur zufrieden
ssisch Schöne oder mythisch Größe mit dem bloßen Geist abzu-
und im übrigen ein bequem unempfindliches Spießbürgerdasein
en — was er im Geist geschaut das suchte er mit der Seele, und daß
it dem Leibe nicht zu Ende leben durfte, das war sein Schmerz: von
sein Verhältnis zu Christiane nur ein weiteres Zeichen.

er durch und mit Christiane gelitten davon hat er meist noch tiefer
iegen als von den Entzagungspeinen seines Hofsums — doch ein
endes Bekenntnis besitzen wir, die menschlich rührendste seiner Ele-
amyntas. Durch Schillers vorwurfsvoll oder bedauernd fragenden
auf Goethes Hauswesen ist sie ihm abgerungen worden, als Recht-
ing eines selbstgefühlt und selbstverschuldeten Jochs, als Recht-
ing zugleich der Armen die es ihm unwissend auflegen mußte, und
gelöster Dank an den gestrenge Freund der ihn zu sagen zwang
leide. Der unerbittlich sittlichen Forderung des Idealisten setzt er
end das nicht minder unerbittliche Natur- und Schicksalsgesetz ent-
unter dem sein Bund mit der lastenden Geliebten steht. Diesem Ge-
genüber hat er die menschliche Freiheit verloren, wie ein Wesen des
atürlichen Geschehens oder Wachstums, und dies Gesetz muß er zu

Ende erfüllen, es sei so schmerzlich es wolle. Wie schmerzlich es sei zehrend und verarmend, das leugnet er nicht und entwaffnet jeden Widerstand durch den adligen Stolz der das Joch der Notwendigkeit jenseits aller moralischen oder ästhetischen Ansprüche auf sich nimmt, durch die versöhnende Güte die selbst dem Leiden dankt, weil es aus der Liebe kommt, durch das heilig unbedingte Ja zum eignen einmal eingegangenen Vertrag mit all seinen Folgen.

Aber die Überlegenheit der hohen Seele über die Qual, durch das Vorsatz um ihr Gesetz, das jeden Forderer schweigen und beschämen muß, doch zugleich die ganze Tiefe der Qual selbst, und nur vor dem höchsten Thron den er kennt, dem der Natur, wagt Amyntas zu verantworten, was er auf sich nahm. „Amyntas“ ist das Bekenntnis eines selbstgewählten Menschen nicht mehr selbstzulösenden Leidens das ihn verarmt und das er nicht mehr durch zugleich rechtfertigen und ertragen kann, daß er weiß „es ist Gerechtigkeit“.

Vor diesem Gesetz das Goethe anerkannte und dem er opferte, die nachträglichen Wünsche Kleinerer zu schweigen, wie er seine Freuden davor zum Schweigen bringen mußte. Wenn Goethe Christiane von seiner Pein die sie später für ihn war freispricht, weil ihm nur nach dem geschehn, in der Elegie Amyntas, der einzigen, doch wundervollen langverschwiegener zehrender Schmerzen, so hat er ihr doch überschauend gedankt für die Freuden die sie ihm geschenkt oder vielmehr bewahrt hatte, und der produktive Niederschlag dieser Freuden allein fertigt vor der Geschichte schon seinen Bund mit Christiane: die Römischen Elegien.

ELEGIEN

DIE Römischen Elegien sind hervorgegangen aus der Kreuzung zweier Kräfte: aus diesem erotischen Urerlebnis und dem italienischen Bildungserleben. Zu letzterem rechne ich auch die römischen Elegiker und den Eindruck, den die antike Gattung Elegie auf Goethe machte, prädisponiert wie er war zum Genuss fester Kunstformen und zu gegenständlicher Verdichtung schöpferischer Glücks- oder Leidesmomente. Die römischen Elegien sind die einzige entschieden italienische, nur durch Italien entstandene Dichtung des 18. Jahrhunderts, und allein schon daß ihm die Liebschaft mit Christiane den stofflichen Inhalt bot um daran seinen italienischen Gesamtzustand dichterisch weiterzwickeln, beweist wie tief sie mit seinem italienischen Zustand zusammenhängt, daß sie hier ihren Grund und ihren Sinn hat.

Der Gegenstand der Römischen Elegien ist eine sinnlich-glückliche Szene auf dem klassischen Boden: ein idyllisch begrenzter Zustand in einer

roisch begrenzten Welt . . der Genuß der Liebe — nicht, wie Goethes frühere Liebesdichtungen, ihre Leidenschaft. Sie geben nicht Stimmung und Sehnsucht . . das Wertherische, Faustische ist überwunden, keine Wallung, keine Ahnung, kein Dämmern, kein Jenseits des Geschilderten: in der Anschauung der Situation, in der faßlichen Schilderung eines sichtbaren Vorgangs, eines gegenwärtigen oder mythologischen Lokals, in den Gegenständen, Taten, Begebenheiten deren augenhafte Umrisse durch das Wort gebildet werden liegt der Gehalt dieser Gedichte. Wenn Goethes frühere Lyrik die Stimmung der Erlebnisse geben wollte, so diese zum erstenmal ganz sachlich die Gestalt, nicht das Erleben, sondern das Erlebte, sofern es durch die Sinne, zumal durch das Auge vermittelt wurde.

Den Schlüssel zu dem neuen Stil gibt eine Briefstelle aus Neapel über Homer, sie zeigt daß diese Beschränkung auch gewollt ist: dem italienischen Schauen dankt Goethe daß sie gekonnt ist. Er faßte den Vorzug Homerischer Bilder vor der neueren Beschreibungsweise, ihre Reinheit, Wahrheit und sinnliche Eindrücklichkeit in folgenden Gegensätzen: »Sie stellten die Existenz dar, wir den Effekt, sie schilderten das Fürchterliche, wir fürchterlich, sie das Angenehme, wir angenehm usw. Daher kommt alles Übertriebene, alles Manierierte, alle falsche Grazie, aller Schwulst. Denn wenn man den Effekt und auf den Effekt arbeitet, so glaubt man ihn nicht fühlbar genug machen zu können.« In diesen Worten liegt der wesentliche Unterschied der die im engeren Sinn „klassische“ von aller spezifisch modernen Kunst, Barock, Rokoko, Romantik oder Impressionismus trennt. Sie ist plastisch, das heißt, sie gibt Gestalt als ein wirklich Da-Seiendes, nicht die Umsetzung des Gesamteindrucks in einen malerischen oder musikalischen Bewegungskomplex. Sie erkennt ein von der Erregung und Stimmung der erlebenden Seele unabhängiges Äußeres an, das aber dem rein aufmerkenden, treu hinnehmenden und eindringenden Sinn sich in seiner Wirklichkeit darstelle und sich wiedergeben lasse. Diese Wiedergabe möchte nachher als Symbol des Erlebens erscheinen, während der Moderne erst seine innere Verfassung darstellen will und die äußeren Wirklichkeiten danach umformt wie sie sich als Symbol dafür eignen. Der voritalienische Goethe war darin ganz „modern“ daß er ausging von seiner Innerlichkeit und die Außenwelt danach und dafür verwandelte.

Die Römischen Elegien sind das erste Produkt aus dem Glauben an die Dinge und dem Willen zu den Dingen, aus dem Vertrauen in die Sinne als die reinen Spiegel der Dinge. Die Sinne, namentlich die Augen, sind am Subjekt das was die Außenwelt ungetrübt aufnehmen kann: die selbstische Innerlichkeit hat sich nach den Bildern zu richten welche die klaren Sinne

vermitteln, nicht mehr die von den Sinnen vermittelten Bilder zu verwirren oder zu steigern nach ihren Bedürfnissen. Nicht mehr sein Ich, sondern die Welt will Goethe wiedergeben, wissend daß ein rein aufnehmender Mensch sein Ich selbst nicht reiner darstellen kann als durch Darstellung der aufgenommenen Welt. „Sag mir wie du siehst und ich sage dir wer du bist“ ist die Forderung des „modernen“ Dichters, „Sag mir was du siehst und ich sage dir wer du bist“ ist die des klassischen oder klassizistischen Klassizismus ist bewußte und gewollte, nicht naive Klassik.)

Die Römischen Elegien sind klassizistisch, insofern diese Art von Geschichten sie nicht angeboren war, bewußt erstrebt wurde. Daß sie auch erwartet wurden daß Goethe durch Bildung auf ungeheurem Umweg dahin gelangt sei, wo die Griechen von Natur aus standen, macht seine eigentümlich tragende Stellung innerhalb alles modernen Klassizismus aus: er allein nicht nur antike Formen kopiert, sondern antike Haltung und Gegenlichkeit, wenn auch mit Opfern an Kraft und Ursprünglichkeit, wiederhergestellt. Die Römischen Elegien, Alexis und Dora, Euphrosyne, Aminta, seine klassizistischen Werke denen ein Urerlebnis zugrunde liegt, setzen sich geschwisterlich neben die antiken Vorbilder. Dagegen untercheiden sich die bloß um der Gattung, der Kunstabübung oder des bildenden Stoffmotivs willen verfaßten Werke klassizistischer Art, Achillei und Episteln, selbst Hermann und Dorothea, Reineke Fuchs -- mit Ausnahme einzelner glühenderer, weil von Urerlebnis gefüllter Stellen -- nur dem Prinzip des Könnens und dem Ausmaß ihres Verfassers, nicht dem schöpferischen Prinzip nach von Alfieris Dramen, Davids Gemälden oder Thorwaldsens Statuen.

In den Römischen Elegien waltet der besondere Glückssfall daß die Bildung und Leidenschaft sich wieder einmal genau entsprechen: Goethes malige Liebesart war eine ganz sinnliche, gegenwärtige, heidnische, das italienische Bildungsergebnis war ja gleichfalls die Wiedererobung der sichtbaren Erde: hier begegnete sich idyllisch begrenzte Sinnlichkeit von innen und heroisch begrenzte Sichtbarkeit von außen: Christian und Rom.

Diese Liebesgedichte machen den beschränkten Moment auf einer Goethe neuen Weise bedeutend dadurch daß sie ihm ein großes mythisches Gegenbild mitgeben, die klassische Götterwelt oder die antike Geschichte oder durch den klassischen Raum worauf sich die idyllische Handlung spielt. Denn wie schön und lieb ein einzelner Moment auch sei, so kann er Gegenstand der Dichtung nicht werden, wenn er kein Einzelner, sondern ein Mittelpunkt von Welt ist, wenn er sinnbildlich ist für eine

ng der dichtenden Person. Es ist ja das Wesen des dichterischen — sein Urunterschied von der Prosa oder der bloßen Reimerei — eine seelische Bewegung versprachlicht welche für den Dichter Bezug des Alls ist. In dem kleinsten Lied Goethes ist ein Augenblick der Schwingung festgehalten, und jedes echte Gedicht das einen solchen Anlaß macht den Anlaß dieser Allschwingung, so unbedeutend und bestreikt er an sich sein mag, symbolisch, gibt ihm Gewicht, Weite, Unendlichkeit. Diese Unendlichkeit des Gefühlswohnt den bedeutenden Jugendgedichten Goethes inne: sie sind, über ihren Gegenstand hinaus, erfüllt mit einem Allgefühl, einer Allahnung, einem Allweben, mag auch der prochene Inhalt, das Motiv nur ein Schäferstündchen, ein Abschied, eine Fahrtfahrt sein. Es hieße den Stoff mit dem Gehalt naturalistisch verarbeiten, wenn man diese Gedichte als abgeschlossene Momentbilder bezeichnet und bewerten wollte, als Stimmungen die der Dichter wie Schmetterlinge gefangen und säuberlich getrocknet aufgesteckt hätte. Eine solche Elegie gibt es auch, es ist die Idyllik von Johann Heinrich Voß, der in seinem Fall um seiner selbst willen beschreibt, Kartoffelernte und Abendmahl solches im Vers verewigen möchte. Goethe hat diese Art poetischer Andacht zum Kleinen, die unsymbolische Detailsängerei, verspottet in seinem Fratze, dem Werneucher Schmidt, mit der Parodie »Musen und Mäuse in der Mark«.

Nunmehr hat Goethe einen Gegenstand als Sondersache, um seiner Erfahrung willen, in Gedicht verwandelt, sondern als Anlaß, als Mitte einer ergreifenden, allwiedergebenden Erschütterung. Doch auch hier bildete die italienische Reise Epoche und die Römischen Elegien sind das Zeitalter dafür. Die Unendlichkeit des Gefühls und der Ahnung wodurch das Jugendlyrik ihre Einzelanlässe allhaltig, symbolisch zu machen begann, konnte ihm jetzt nicht mehr genügen: die bloße Innerlichkeit sollte nicht mehr sein, und wenn er im Einzelnen Welt geben wollte, so mußte, dem wahren Gehalt dieses Wortes gemäß, sichtbare, nicht bloß fühlbare, reale Welt gegeben werden. Das Auge beerbte das Gefühl. Da jedoch das allgemeine Gesetz der Dichtung für ihn fortbestand, daß der dichterische Anlaß weltbedeutend, welthaltig sein müsse, so war nach seiner italienischen Umwandlung aus einem alldurchführenden in einen Augenmoment ein neues lyrisches Problem: wie sollte der konkrete Moment, das Sinnestraffic abzurundende einzelne Motiv solche dichterische Weltlichkeit empfangen? Jetzt konnte und wollte er ja nicht mehr ins Unendliche hinausdeuten und hinausstreben durch das Gefühl, es sollte, umgekehrt, in das sichtbare Motiv die Welt sichtbar hereingezogen werden! War

früher der Anlaß nur das Zentrum eines gefühlsmäßig schwingenden Kreises gewesen, so sollte der Kreis jetzt geschlossen, das All auch als Peripherie sein. Was sollte die weltgebende Peripherie für den Erlebnismittelpunkt sein? Oder auf den vorliegenden Fall angewandt: waren die Umarbeitungen der Christiane, die einzelnen Geschehnisse und Situationen dieser Liebesgeschichte genug um Dichtung zu werden, wenn sie nicht mit einem mystischen All-liebesgefühl geadelt werden konnten, seit Goethe zum genmensch geworden war, seit er im Endlichen, Sichtbaren das Heilige sah? Seit auch die Liebe für ihn kein Jenseits mehr bedeutete? Konnte ich noch der selbstgenugsame Genuß bei seiner derben Geliebten dichten? Erregung sein wie die morgendliche Jugendschwärmerie in Straßburg, die verzehrende Begier in Wetzlar, wie das sehnsgütige Schweifschwanken um Lili, wie die anbetende Hingabe an Lida? Christiane ihm eine Erfüllung in der Endlichkeit, und Goethe, der von Natur aus Idylliker war, sondern Welt-dichter, im prägnanten Sinn, hätte diese allein nicht zum Gegenstand der Dichtung machen können.

Es ist das große Ereignis daß am Eingang seiner neuen lyrischen Periode gleichzeitig das wirkliche Glück der nächsten, d. h. irdisch sinnlichen Liebe steht, Christiane, und das auch objektiv weltbedeutende Bildungs-Rom — wobei Rom nur das sinnliche Bild, der begrenzte Schauplatz der faßbaren Fülle der ganzen klassischen Geschichte, Kunst und Mythe ist. Der Schlüssel zu den Römischen Elegien liegt in dem Distichon:

Eine Welt zwar bist du o Rom; doch ohne die Liebe

Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom?

Wir dürfen auch die Umkehrung gelten lassen, daß ohne Christiane keine Welt für Goethe wäre, wie seine früheren Lieben. Beide zogen sich in Goethes damaligem Bedürfnis „... und nicht zufällig hat“ seiner Liebschaft zu Christiane und seinem Römischen Aufenthalt ein gemeinsames Denkmal gesetzt, nicht willkürlich hat er seiner neuen Liebe Christiane Rom als Schauplatz gewählt. Ohne „Christiane“ (d. h. eine Christianenhafte Liebe) wäre Rom nur eine große Szene ohne persönliche Mitte, nur ein umfassendes Bildungserlebnis. Ohne Rom wäre Christiane nur eine Mitte ohne Umkreis, ohne Weite, ohne Welt. Durch die Liebe zu Christiane empfing Rom sinnliche Bewegung, durch Rom empfand die Liebe zu Christiane Umkreis und Hintergrund, mit einem Wort erst dadurch werden die Römischen Elegien über das bloße Idyll gehoben. Durch die glückliche Synthese der Christianen-liebe und klassischen Bildungserlebnisses, als welchen beiden die Richtung schauliche Gegenwart und gestaltete Raumhaftigkeit gemeinsam war, hat

zwei Aufgaben gleichzeitig gelöst: seine neue Liebesart in dichterisch
haltige Höhe gehoben, und seinem neuen Bildungskreis eine dichte-
re lebendige Mitte gegeben. Ein lyrisches Erlebnis, das nicht mehr ge-
smäßig sondern augenmäßig dargestellt ward, wirkt als Sinnbild eines
Liebesvorgangs, weil Goethe die idyllische Handlung mit einer mythischen
konzentrischer aber weiterer Zone umschloß. Während er früher den
phantanen Anlaß durch Gefühl erweitert hatte, erweiterte er ihn jetzt
durch mythische Anschauung. Daß dieser Mythus nicht gewaltsam herein-
dringen scheint, sondern natürlich sich ergibt, ist das Verdienst des klassi-
schen Schauplatzes Rom: denn an keinem andren Ort der Welt ist die sicht-
bare Gegenwart zugleich schon so mythisch, so gesteigertes, ewiges Bild
der täglichen Wirklichkeit. So sind die Götter- und Heldennamen, die sa-
mischen und klassischen Anspielungen in den Römischen Elegien zu ver-
nehmen, sie sind nicht Kokoschnörkel, leerer barocker Aufputz oder gar
eher Kram, sondern überall das in Rom sich aufdrängende mythische
Sinnbild der wirklichen Liebesvorgänge und -empfindungen.

Wir unterscheiden bei den zwanzig Römischen Elegien drei Gruppen, un-
dem Gesichtspunkt des dichterischen Verfahrens wodurch das unmittel-
bare sinnliche Motiv, der Erlebnispunkt woraus jede einzelne hervorgegan-
gen ist, zum Weltbild, zum welthaltigen Bild erweitert wird! Diese Einteilung
gibt zugleich die drei Sphären welche als geistig sinnliche Schauplätze
der Motive dienen, die drei Grade des dichterischen Geschehens in den
Römischen Elegien: das Persönliche, das Römische und das Mythische. In
der ersten Gruppe spricht der Dichter das Verhältnis zur Geliebten und zu
sich als Gesamtgesinnung unmittelbar aus, in I und II, welche Einleitung
Vorklang sind: das Glück zu lieben und in Rom zu lieben, in Gegen-
satz der Götter und unerreichbar den Alltäglichkeiten des Nordens. Die
zweite Gruppe gibt den gegenwärtigen Römischen Zustand als Lokal und
einzelnen Vorkommnisse seiner Liebschaft, Römische Stadt-, Land- und
Gesellschaft und, damit verknüpft, dadurch bedingt, die verliebten Situa-
tionen: V schildert das bildende, geistig-sinnliche und plastisch praktische
Prinzip der Römischen Umarmungen — das Neben- und Ineinander von Ge-
ist und Bildung . . . der Liebende der am Leib der Geliebten Plastik stu-
det oder Hexameter skandiert, der mit fühlendem Auge sieht, mit sehen-
der Hand fühlt, ist zugleich ein wahres Symbol dafür wie wenig sinnliche
Liebe für Goethe materielle Liebe bedeutet, wie sehr die genießende Liebe
des schönen Leibes jetzt für ihn selbst ein Bildungselement, ein Faktor sei-
geistigen Existenz ist, als Einkehr des Geistes im Leib, nicht als Flucht
des Sinnes ins Geistige oder Mystische. Die V. Elegie verkörpert — sie ist

darum eine der sinnbildlichsten und mit Recht berühmtesten des Zyklus — den Bildungsgehalt der römisch sinnlichen Liebe, sie zieht die Liebschaft herein in den Gesamtkreis seiner Römischen Bildung und verklärt sie zum Sinnbild seines römischen Bildungswillens.

In VI und IX, in XIV—XVIII kommen einzelne Situationen der Liebe durch das Römische Lokal bedingt werden, Erwartung und Geduld, Verabredungen und Hindernisse, Abenteuer und Listen, Hinweg, Schluß, Heimweg der Verliebten zur Sprache: immer ist Rom so in der einen oder anderen Situation gegenwärtig, daß es entweder den Hintergrund oder den Vordergrund bildet, und das Allgemeine jedwedes Liebesabenteuers erst durch die Spezifische der ewigen Stadt wirklich, möglich oder bedeutend wird. Hier macht das ineinander der ewigen Stadt und der vergänglichen Welt liegender Aufputz, wenn hier, übrigens spärlich und keusch, auf römische Personen, Stätten, Bräuche angespielt wird. Falconieri und Albani, Cicerone, der Flaminische Weg, die Vigne und die Popine geben Kolorit, aber nicht bloß um des Kolorits willen da, wie dergleichen nachher in der französischen Romantik, besonders bei Viktor Hugo, und seinem dem Nachahmer Freiligrath überhand nahm. Die Namen wachsen hier zwungen aus der Anschauung hervor, die ohne Requisiten bloß durch die Auswahl und Komposition der Bilder und durch den Rhythmus soviel ist, wie Goethes Jugendlyrik ohne geographische Requisiten mit spielerischen Mitteln deutsche Wald-, Hügel- und Flußlandschaft beschreibt. Solche römische Anspielungen sind nicht die Ursachen, sondern die Folgen von dem römischen Wesen der Elegien, und dies geht wiederum aus der Konzeption und Anlage hervor: sie bedürfen keiner Requisiten, sondern sind durch römische Requisiten, sondern durch römische Gesinnung inspiriert sind.

Bei weitem die umfangreichste Gruppe sind diejenigen Elegien, die eine Liebesbegebenheit entweder zum Anlaß oder zum irdischen Hintergrund für die Darstellung einer mythischen wird. III beruft die olympischen heroischen raschgeschlossenen Liebesbünde den irdischen zu Trost und Beispiel: Venus und Anchises, Hero und Leander, Rhea und Mars. In IV geht es in das Geheimnis und der verschwiegene Kult der Liebenden angekündigt, die klassischen Glaubensformen und der antike Olymp erweitert und die Göttin Gelegenheit. In VII ersteigt der verzückte Dichter von dem Glück seines römischen Glücks aus den Olymp Jupiters selbst. In X sind es wiederum die Götter, die Weltheroen, mythisch große Personen, deren Schicksale sein im Orkus seinen Liebesnächten als Folie und Steigerung dienen.

in summarischer Dank an die einzelnen Olympier für ihre Gegen-
ne Huldigung, weil sie ihn ihres Anshauns gewürdigt: er verkörpert
in der Gebärde und Haltung der klassischen Bildwerke: Zeus von
, Juno Ludovisi, Apoll von Belvedere sind deutlich bezeichnet . .
, Hermes, Venus und Bacchus mögen in neapolitanischen oder vati-
en Sammlungen ihre Anlässe, wenn nicht ihre Ur-bilder suchen. XII
ne Aufforderung zum Liebeswerk durch die Kultsage von Demeters
gung mit dem König der Kreter ein, und macht dadurch das lockre,
lls unscheinbare Motiv zum Anlaß eines der allerreichsten, anschau-
tigsten Gedichte, voll dunkler Pracht und heidnisch mystischer Be-
XIII behandelt denselben Gegenstand wie V, den scheinbaren Miß-
und den wahren Einklang zwischen dem Bildungsstreben und der
aft. Was V als römische Situation vorstellt, wird hier in einem my-
n Gespräch mit Amor ausgedeutet — wie dort der Leib der Gelieb-
künstlerischen Erziehung, so ruft er hier zur mythisch sinnlichen
ng:

Diese Formen, wie groß! wie edel gewendet die Glieder!
Schließ Ariadne so schön, Theseus, du konntest entfliehn?
Diesen Lippen ein einziger Kuß! O Theseus, nun scheidet
Blick ihr ins Auge! Sie wacht! — Ewig nun hält sie dich fest.

icher Weise wie XIII zu V, verhält sich XIX zu VI. Ein irdisch ge-
ftlicher Konflikt der Liebe durch Klatsch und Zwischenträgerei, wel-
VI nur irdisch, eben als persönliches Abenteuer zur Aussprache
, ist in XIX mythisch dargestellt als ein ewiger Konflikt zwischen
und Fama: der Grund und die Folgen dieses Konflikts werden an
ten Beispielen aus der Lästerchronik der Olympier vergegenwärtigt.
erweitert, verklärt und vertieft Goethe nicht nur die persönlichen Mo-
ndern er gewinnt zugleich eine Fülle neuer, eine ganze eigne Mo-
lt.

durch daß die mythischen Anspielungen ihren Sinn, oft ihr Gegenbild
irdischen Erfahrungen der Liebenden finden, daß irdische und my-
Erfahrungen sich aufeinander beziehen, sich gegenseitig erhellen und
— erst dadurch wird das ganze olympische Treiben über bloßes
ches Arabeskenspiel, wie es die durchschnittliche Barock- und Ro-
esie liebte, erhoben: es wird wirklich symbolisch. Amor, Venus,
Demeter und die ganze vielmöglichkeit Götterschar mit ihrem mythis-
Zubehör sind infolgedessen, wenn auch eingeführt von einem Un-
en, dennoch mehr als bloß verkleidete Begriffe, als Bildungs-masken-
es sind Steigerungen und Distanzierungen der eignen Erlebnisse:

wobei freilich erinnert werden muß daß der an Raffael und den Cezar erzogene Bildnersinn Goethes, oft über den dichterischen Anlaß sich in gefälligen Gruppen und Szenen auslebte: die Verknüpfung mythischen Bildes mit dem irdischen Motiv ist manchmal sehr locker und kürlich, am auffallendsten in XIX die Geschichte vom Netz des Mars, worin Mars und Venus sich fangen. Hier ist der Zeichner Goethe Dichter durchgegangen — man kann an manchen Römischen Elegien malerischen Absichten in der Anordnung und Stellung erkennen. hat einmal Lord Byrons Dichtungen verhaltene Parlamentsreden gegeben, in ähnlichem Sinne kann man einen Teil seiner Elegien verhaltene Reden nennen.

So betrachtet hatte für ihn der mythische Motivkreis noch einen Wert: nackte oder mythisch gewandelte Körper in Ruhe, Bewegung, Gruppierung waren für ihn der Gipfel und das Ziel der Bildnerkunst, sofern er in seinen Römischen Elegien Bildnertriebe walten ließ gegenüber den irdischen zeitgenössisch kostümierten Gestalten nach „tout“ und „bunten Strümpfen“ die Olympier den Vorzug der Nudität oder des plastischen Faltenwurfs. Aber noch einen weiteren Gewinn brachte die Hereinziehung des Olymps; sie gewährte eine neue Dimension, den Raum. Goethe verwendete hier die mythische Nebenhandlung ähnlich wie Shakespeare die Nebenhandlung seiner Dramen: er erweiterte den Raum, denn wenn eine gradlinige Handlung durch eine zweite gekreuzt oder verzweigt wurde, so vertiefte sich sofort der Raum des Geschehens, wurde der einmalige Fall dadurch gesetzlicher, und symbolischer als ein wiederkehrender erschien.

Das Mythische in den Römischen Elegien stammt aus dem durch erotisches und römisches Erlebnis gleichzeitig gegebenen Bedürfnis, erotische Momenten Helle, Großheit, Welthaltigkeit zu geben. Es sprang bis in die technischen Mittel hinein werden die Römischen Elegien beherrscht durch diese Vereinigung, wie ja alles Technische nur die Anwendung, Folge und Entwicklung des Erlebnisses sein darf woraus es hervorgeht.

Von welcher Seite wir auch die Elegien betrachten, auf ihre Metrik, ihre Komposition oder auf ihre Metrik hin — immer werden wir ihre fachen Ursprungs gewahr, ihres Ursprungs aus dem Zusammenstreit von Erlebnisse: eines idyllisch sinnlichen Liebesglücks, einer monumentalen Erbauungskrise und der beidengemeinsamen, sie befördernden und von ihr förderten neuen Augenhafigkeit; sinnlich fassen, groß formen, klar machen, das ist ihm jetzt Dichten — und es gehört zu den Kennzeichen der Römischen Elegien.

n daß das Dichten selbst darin jetzt als dichterisches Motiv erscheinen (in V, XX) daß Anspielungen auf Dichtertum, Dichter und Bedichtheit gescheut werden: erst seit das Dichten, wie die Bildung überhaupt, ein sinnlicher Akt ist — ein darstellbares Tun und Leiden, eine Vision, ein Motiv, keine Literatur oder Mystik mehr, kann er dies wagen und er es mit Erfolg gewagt. Denn an sich ist nichts bedenklicher als das Dichten dichten. Kraft seiner neuen Sinnlichkeit war es Goethe, den Geist selbst in sinnlichen, schaubaren, darstellbaren Situationen zu erkennen, und wie er den Liebesakt in V als einen Bildungsakt darstellen durfte, so durfte er es wagen in XX seinen Hexameter und Pentameter, eine Elegien selbst als Gefäße und Mittel seiner Liebe anzurufen, als wahre Ergebnisse. Hier ist der Punkt erreicht wo die Liebe zu einem Liebeselement und Bildung zu einem Liebeselement wird.

ist eine letzte Rechtfertigung für das Hereinziehen von mythischen Erzählungen die nicht mehr für den Gläubigen sondern nur für den Geist den Bestand haben. Denn es hat etwas Unwahres und Spielerisches, jemand mit den Vorstellungen eines Glaubens wirtschaftet der nicht sein kann: sei es nun die Evokation des Olymp durch Klassizisten oder Heiligenkult von Romantikern. Hat der Dichter das Recht, d. h. die Macht, uns Jupiter oder Venus oder die Engel als wirklich zu zeigen, wenn sie selbst als Formen eines vergangenen Mythus kennt, wenn er in die tatsächliche Realität von Göttern und Engeln glaubt? Der Unterschied zwischen dem Olymp Goethes und dem Homers springt in die Augen, ebenso zwischen dem Himmel Goethes am Schluß des Faust und dem Himmel Homers. Homer und Dante glauben an die Existenz dieser Wesen und schaffen, um diesen Glauben auszudrücken, um ihre Götter sichtbar zu machen, Goethe verwendet sie zu Bildungszwecken, und macht sie sichtbar, in einer Dichtung damit auszustatten. Er wäre leerer Allegoriker dabei geblieben, wenn nicht die Bildung selbst hier mit der vollen Kraft des Glaubens wirkte.

geschichtliche Augenblick in dem die Römischen Elegien gedichtet wurden und zwar sowohl im Leben der Völker als im Leben Goethes, war von denen da die alten Glaubensmythen als solche auf den Höhen der Menschheit mehr lebendig, ein neuer Glaube mit einem neuen Mythus noch nicht entstanden war: seelische Energien welche sonst den Religionen zuwuchsen sollten in dieser Epoche entweder der Wissenschaft oder der Politik oder der Philosophie zugeleitet worden. Statt der Götter verehrte man fast kultisch Begeisterungen, wie die deutschen Philosophen das Ding an sich, wie die französischen Aufklärer die Vernunft, oder Menschheitsziele und -zwecke, wie die

Revolutionsleute, oder Bilder und Bildungskräfte wie Winckelmann Goethe. Unter allen Zeitgenossen die sich mit Kunst befaßten und was wie Kultus weihten (die Romantiker nicht ausgenommen, deren Verehrung in den Äußerungen überschwänglicher war als die Goethes) nur diese zwei von der Kunst, insbesondere von der griechischen Welt Impulse empfangen die an Religion streiften: nur sie waren nie zückte Nachempfänger, oder phantastische Ästheten, sondern Menschen deren Gesamtleben aus ähnlichen Quellen gespeist und geformt wie die griechische Mythen- und Kunstwelt. Nur diese beiden, und dritter Hölderlin, durften sich unbeschadet ihrer inneren Ehrlichkeit griechischen Mythus wenn nicht als ihres eignen, so doch wie ihres bedienen, und nur ihnen steht es auch natürlich. Wie die Kunst und Bildung überhaupt für Goethe keine Spielerei, keine bloße intellektuelle Spiegelung ist, sondern eine Grundform seines Daseins, so sind auch griechischen Götter ehrlich und wenigstens als Ableitungen echt: wobei auch nicht mehr an ihre reale Existenz selber glauben konnte, wie die so doch an die reale Existenz derjenigen Lebenskräfte und die Wahrheiten derjenigen Gesinnungen aus welchen jene Götterwelt konzipiert war. Für den Griechen selbst waren sie Götter, d. h. eigentliche Wirklichkeiten, für Goethe waren sie Bilder, d. h. gleichnishaft Wirklichkeiten für den Ästheten (den Menschen dem Kunst nicht Glaube, sondern Sufi des Glaubens, nicht welt- und menschenformende Kraft, sondern Geschichts- und Genuss bedeutet) sind sie Allegorien oder Dekorationen, d. h. Collagen von Gleichnissen, abgelöste Einzelformen, oder Anregungen einer Sinnlichkeit. Beispiele für diesen Gebrauch des antiken Olymps sind Voltaire und Wieland. Goethe dagegen hat, da er als Einzelner keinen Gesamtmythus, d. h. keine neue Religion schaffen konnte, und zwar Gläubiger war, aber kein religionsschöpferischer Genius, den antiken Mythus übernommen, als den immerhin noch gemäßesten Symbolkomplex sein Weltgefühl und seine Gesinnung. (Bei der Benutzung katholischer Kultvorstellungen zu Kunztzwecken ist freilich auch Goethe am Schlusse Faust Allegoriker: hier bediente er sich der Symbole eines Glaubens. Grundkräfte ihm nicht, wie der griechische, selbst entsprachen.) Der Olymp feiert in seiner Dichtung eine bildungshafte, d. h. vergleichende ursprünglichen Existenz, allerdings gespensterhafte Wiederkehr. Auch Gespenster sind nicht unwirklich, nicht bloß gedacht, wenngleich die volle Lebendigkeit fehlt. Und diese Olympier Goethes in den römischen Elegien sind helle fröhliche Tagsgeister deren Gegenwart die lebenden Liebenden nicht verscheucht sondern verklärt. Goethes Olymp verkörpert

ellenisch gestimmtes Dichtertum und Bildungswollen. Homers Dichter verkündigt einen wirklich geglaubten Olymp. Goethe dichtet Götter in Griechen — niemand außer ihm und Hölderlin konnte es wagen — als ein Griechen.

Die selbe Frage wie nach der Berechtigung, d. h. der Echtheit der griechischen Inhalte in Goethes Poesie, erhebt sich in bezug auf ihre griechischen Namen: die Frage nach dem Recht des Hexameters oder griechischer Oden in modernen Gedichten. Denn der Hexameter, die sapphische oder andre Strophe sind so wenig wie die antiken Götter zufällig angeschwemmt. Grundgut der Geschichte dessen sich jeder Spätere nach Belieben benutzen kann. Griechischer Mythos und griechische Formensprache, zu der das Metrum gehört, sind Produkte eines bestimmten Weltühlens, und aus der Wiederkehr dieses Weltühlens konnte eine lebendige Erneuerung versucht werden. Klopstocks Hexameter und Oden sind Produkte gehobenen Zustands, der zwar dem griechischen Enthusiasmus voraus war als irgendein vorhergehender in der deutschen Poesie seit Homer: aber auch er krankte noch an dem Rationalismus welcher an ein altherhin Vorbildliches glaubte, das sich einfach nachahmen und in andere Epochen herübernehmen lasse. Seiner neuen gefühlvollen, überraschenden Begeisterung hatte Klopstock zu danken daß er in den griechischen Namen ein solches Nachahmungswürdige erkannte und diese Erkenntnis brachte . . . aber sein Rationalismus ist daran schuld daß er die Verschiedenheit die Unübertragbarkeit heroisch griechischer Lebens- und Versformen protestantische Gefühle nicht empfand: daher sind seine Hexameter und Oden eine so seltsame Vereinigung von Schwung und Pedanterie — echem Dichtertum und rationaler Schulmeisterei.

Die einzigen Dichter, denen aus einer späten Wahlverwandtschaft mit dem klassischen Geist die griechischen Götter nicht bloße Namen und Ara- gen sondern Sinnbilder und Formen bedeuteten, Goethe und Hölderlin, waren notwendig auch die einzigen denen die griechischen Versformen in deutscher Sprache lebendig, wahr und ungezwungen nachzubilden gelungen. Die Dichten ist keine Schulaufgabe wie das Aufsatzschreiben, die dichten ist kein Mittel kein mechanisches Handwerkszeug das heute so und morgen auszuwählen und anzuwenden den Poeten die Lust anwandelt. Für lebendige Dichtung sind Metren und Gattungen keine zufälligen Schemata, deren Benutzung herumliegend, sondern Ergebnisse ganz bestimmter Geisteströme und Seelenlagen, welche sich willkürlich weder rufen noch ablassen. So sind auch Goethes Distichen in den Römischen Elegien die ersten vollkommen leichten und bequemen deutschen Hexameter (von

ein paar Goethischen Epigrammen der Weimarer Frühzeit abgesehene Ergebnisse desselben Prozesses und Zeugnisse derselben Gesinnung wie Verwendung des griechischen Mythos in diesen Gedichten. Goethe sei einmal von den magischen Wirkungen der verschiedenen Metren, unmerkt dabei, der Inhalt der Römischen Elegien etwa im Versmaß des s. müsse sich ganz verrucht ausnehmen! Das ist eine Bekräftigung daß Versformen Seelenformen sind. Das elegische Versmaß wie es Goethe Anregung der drei Römischen Elegiker, der „Triumvirn der Liebe“, v. bildete schließt von vornherein jedes Element der Ironie aus, welche aristostische Stanze, durch das Spiel der Reimverschlingung, unwillkürlich einschließt. Werden erotische Dinge vorgetragen in einer arabesken Form, als welche die Aufmerksamkeit des Lesers durch klangliche Kunstgriffe, wie die dreimalige Wiederkehr desselben Reims, weckt und spricht, so erscheint sofort der Inhalt als ein Spiel, als eine Sache der gleichsam zusicht, die man arrangiert, als ein mit romantischer Ironieschautes Faktum: für erotische Fakten aber bedeutet das Zuschauen das Arrangement und das Spiel Frivolität und naive oder kokett ruchtheit: man lese Ariost, Shakespeares Venus und Adonis, Byron, Juan, Wielands Oberon, Heinses Laidion, auch „Das Tagebuch“ Go. Sobald die Form als Form dem Leser durch besondere Kunstgriffe zu wußtsein gebracht wird, wie bei den künstlichen Reimverschlingen überhaupt bei technischen Künstlichkeiten, lebt der Leser den Inhalt mehr mit, sondern er schaut zu, er wird nicht identisch mit dem Erleben des Dichters, sondern er wird von ihm eingeweiht, darauf hingewiesen. Darum sind die in solchen arabeskenhaften Kunstformen geschriebenen Dichtungen nur dann nicht frivol, wenn es sich dabei um Lehre oder allegorische Darstellungen handelt, bei welchen der Leser objektiv interessiert, teilnehmend bleiben soll, um einem erhebenden oder erbauenden Schauspiel beizuwohnen, mit dem durch Kunstmittel stets wahaltenen Bewußtsein daß der Künstler ihm hier selbst das Schauspiel bringt. So sind die Zueignungen zu den Gedichten und zum Faust bewußte einandersetzungen Goethes, wie der Titel schon sagt, mit seinen Freunden Ansprachen an seine Freunde, und hier ist die künstliche Form zu einer Distanzierung und Zeremoniell nach außen, nach dem Publikum. Werden aber mit solchem Zeremoniell Erotika vorgeführt, so erscheint Dichter als maître de plaisir, ja als Kuppler, und die Reimverschlingung als behagliche und zugleich förmliche Umständlichkeit, als höfliche Breiten über Dinge die man eigentlich nicht zeigt und nicht bespricht.

Dazu kommt daß Ottave-Rime Kostüm sind, Renaissance- oder Romantik-

üm: denn jedes Versmaß trägt etwas vom Geist der Zeit mit sich in es entstand. Erotik aber die nicht nackt ist wirkt von vornherein frivol: Kostüm bringt sofort das Gesellschaftliche in die Vorstellung, den ensatz gegen die Natur, und sobald die Erotik, die Sinnlichkeit, die malität nicht als Natur, sondern als Gesellschaftsspiel auftritt, verliert ihre Unschuld und Lauterkeit. Kostümiertes Animal ist frivol. Der ameter trägt auch noch den Geist der Antike, d. h. den Geist für welches Geschlecht, Animalität, Leiblichkeit noch Naturalia und also nicht dia waren, wo man im Gegensatz zu christlichen Zeiten Liebe als natürliche vitale Funktion, nicht als Reizmittel begriff und behandelte, und Nacktheit zeigte und übte.

as deutlichste Zeichen für die unschuldige Seligsprechung alles Leiblichen, bis zum Geschlechtlichen mit sämtlichen Spielen und Lüsten, Nebenbuben und Verselbständigung, Umkehrungen oder Steigerungen, bilden dieser Zeit (und nur in Goethes Römerjahren ist solcher kindliche Zyklus aus der geschlechtlichen Selbstdarstellung möglich) die unterdrückten spischen Elegien und Epigramme. War der sinnliche Leib nach antiker Weise heilig, wie ihn der italienische Augen-Goethe empfand, so gab es keine Grenze nach unten für diese Heiligung, und Phallus und Cunnshatten so gut ihr Recht auf Feier wie der übrige Leib mit „allen seinen hten.“

ie antikische Nacktheit und Unschuld des Animalischen, welche Goethe fand, sicherte er seiner Darstellung auch durch das antike Versmaß, nur weil er jene antike Unschuld nachlebte, konnte ihm das Metrum angemessene und wahrhaftige Ausdruck dafür nicht nur scheinen sondern sein. Dieselbe Wiedergeburt antiker Gesinnung welche ihm ein Recht auf Benutzung der antiken Mythen gab ermöglichte ihm auch die erfolglose Benutzung der antiken Metren.

Wir haben den vollendeten heidnisch augenhaften Zustand Goethes in Gegenstand und im Metrum der römischen Elegien wahrgenommen: die Goethes Beschränkung auf die sinnliche Gegenwart keine Liebe zu Christiane, kein Bedürfnis nach mythisch sinnlichem Gegenbild in der Dichtung. Ohne die Gesinnung welcher der antike Mythos wieder lebendig und literarisch brauchbar ist, auch keine Erneuerung des elegischen Versmaßes! alt, Motiv und Metrum der Römischen Elegien sind nur verschiedene Symptome derselben Wandlung und Gefühlsweise. Weitere Symptome sind einige kompositionelle Eigentümlichkeiten dieses Gedichtkreises, nicht der Römischen Elegien Goethes, sondern seiner gesamten elegischen Schaffung.

Er hat ja selbst die Elegien Alexis und Dora, der neue Pausias u. Blumenmädchen, Amyntas, Euphrosyne gleichsam als ein zweites B. Römischen Elegien angeschlossen und damit angedeutet daß beide C. durch ein tieferes Gemeinsames miteinander verknüpft seien. Ohne auf die Sondererlebnisse einzugehen welche dieser zweiten Gruppe Elegien zugrunde liegen, betrachte ich sie als ein Ganzes, als Erneuerung eines elegienträchtigen Gesamtzustandes, als Gewächse eines gemeinsamen innerhalb Goethes Erdreich — und begnüge mich hier ihre gemeinsame Struktur anzudeuten welche auf gleiches seelisches Klima und Niveau des Ursprungs hinweist. Wenn diese Gedichte auch später entstanden sind als die Römischen Elegien, so haben die Elegien doch, wie jede einmal festgestellte Form und Gattung, gleichsam einen Bezirk in Goethes Innern, in welchem er jedesmal bei verwandter seelischer Temperatur und Temperaturänderung gewisse Gewächse züchten konnte. Der einmal vom Dichter festgestellte eigene Typus hat eine ähnliche Macht wie das einmal ergriffene Motiv, den Dichter durch lange Lebensstrecken zu begleiten stark genug ist. So hat Goethe einmal festgehaltene Faust- oder Wilhelm Meister-motive ganz andern Lebensstufen vollendet als denen worauf sie konzipiert und wovon sie ursprünglich Ausdruck sind. So konnte er ein so verschiedenes Erlebnis wie das woraus die Römischen Elegien entstanden sind, oder eine elegienträchtige oder elegienhaltige Stimmung in sich nachwirken. Die großen elegischen Gedichte, Alexis und Dora (1796), Pausias, Amyntas, Euphrosyne (1797) sind mitten unter mannigfachen andersartigen Gedichten noch eine Nachernte seines ersten Elegienjahres . . unter denselben Verhältnissen, in der gleichen geistigen Witterung aufgewachsen, und nur aus Verlegenheit, etwa wegen des gleichen Metrums, wohl ganz des ähnlichen Druckbildes als zweite Serie dem ersten Elegienzyklus hängt. Auch die zweite Reihe bildet unter sich wie die erste einen verwandten Motivzyklus, wenngleich ihre Einheit nicht so straff ist wie die der ersten. Der ersten wie der zweiten Serie gemeinsam ist die Einheit eines irdisch sinnlichen, meist liebenden, Verhältnisses oder Begierden, meist in den antikischen Erd- und Himmelskreis: Darstellung heutiger unter antiken Formen.

Neu ist in Goethes Schaffen das Auftreten von Gedichtzyklen überhaupt: er hatte bisher immer nur Einzelgedichte, Gelegenheitsgedichte, gehobene Augenblicke seines Lebens ausgesungen. Daß er jetzt in den Römischen Elegien, wie bald darauf in den Venetianischen Elegien, in den Weissagungen des Bakis, in den Xenien, später in den Sappho- und im Westöstlichen Divan, einen ganzen Lebenszustand in dichten

enblicken seines Lebens zu umfassen sucht oder einzelne Augenblicke, sei es lyrisch, sei es epigrammatisch zu einem Ganzen ordnet, ist gleichfalls Wirkung der italienischen Reise, eine Wendung zum Klassizismus: es für ihn jetzt nicht mehr ein grenzenloses wertherisches, faustisches Ge zu entladen, eine Unendlichkeit des Herzens oder der Welt anzudeuten, ern einen begrenzten und daher erschöpfbaren Zustand darzustellen.. hier Übergang vom Gefühlmenschen zum Augenmenschen.

er voritalienische Goethe mit dem Willen zur Unendlichkeit konnte nicht glauben und wünschen, den Gefühlsgehalt der Unendlichkeit zu schöpfen, er mußte ihn ahnen lassen, und das geschah so gut durch hingesungenen Seufzer als durch eine lange Reihe von Gedichten: über der Unendlichkeit die er fühlte schien beides gleich unzureichend oder gleich ausreichend. Dazu kam daß für ihn bei dieser Gefühls- jeder gehobene Augenblick Repräsentant seiner ganzen innern oder Unendlichkeit war, daß er aus jedem das All erklingen oder ahnen konnte. Augenblicke zu isolieren und dann zu einem abgeschlossenen aneinander zu reihen hätte also gar keinen Sinn gehabt: was für Ganzes hätte dies sein sollen, da ja in jedem Einzelnen für ihn schon All sein sollte? Andeutende, abnungsvolle, musikalische, romantische kann nicht zyklisch sein, weil sie kein abgerundetes, durch eine Folge Ordnung sich ergebendes Ganzes kennt, nur ein unendliches All, das der Einzelheit gleich enthalten ist, und weil sie nicht sondert und ordnet, nicht zusammenballt und mischt. Der Augenmensch aber glaubt an diestellbarkeit der durch Sinne begrenzten Welt, und er glaubt infolgedessen Zustand in dieser Welt, wie reich er auch sei, mit den Sinnen ganz an, das heißt für den Bildner: durch sinnliche Mittel erschöpfend dar zu können, wenn nicht in einem einzigen Bild so doch in einer Reihe Bildern die sich gegenseitig erklären und ergänzen, indem sie die ver- dnen Seiten des geschauten Ganzen zum Vorschein bringen. Gleich- aber hat der Augenmensch mehr als der Gefühlmensch die Möglich- Einzelnes in sich abzuschließen und gesondert lange zu betrachten. Gefühlmensch ist auf den gehobenen, dichterisch inspirierten Moment wiesen, er kann nicht warten: läßt er diesen Moment vorübergehen, das entsprechende Unendlichkeitsgefühl verflogen und kehrt in dieser die nicht mehr zurück. Der Augenmensch kann warten, was er sieht ihm nicht davon, je länger er sieht desto tiefer faßt er das Ganze, und wenn er alles gesehen und gepackt hat, besitzt er das Ganze: auch diese sind, die einen Zustand lange durchhalten kann, die von der dichteri- Aussprache keine Entladung, sondern Erfüllung verlangt, findet in

zyklischen Gedichten den angemessenen Ausdruck. Darum ist es kein Fall daß Epochen und Menschen der nachhaltigen Leidenschaft, des heitlichen Lebensstils, der geschlossenen Kultur (welche immer zu mehr Sinnen- als Gefühlswesen waren) in der Lyrik sich zyklisch äußert haben, das ganze Altertum von Alkäus und Pindar bis zu den mischen Elegikern, dann Dante und Petrarcha, dann Shakespeare in seinen Sonetten, in Deutschland wieder der klassisch, d. h. geduldig und anhaft gewordne Goethe, und in unsren Tagen Stefan George.

Freilich wird das Zyklische dann auch von allen rationalistischen und festen Konventionen starrgewordenen Epochen gepflegt, wie die Renaissance- und Barock-lyrik in Italien, Frankreich und Spanien. Das Zyklische ist jedenfalls, wo es auch auftritt, ob als Neuschöpfung großer leidenschaftlicher, willens- und sinnenstarker Genien, oder als Konvention gewandelter und kluger Talente, immer der Gegensatz gegen alles dumpf-fühl, gegen alle Wallungs- und Affektpoesie, gegen alles jähre Auf- und gegen jeden Sturm und Drang des Gemüts. Leidenschaft und Gefühlswallung sind nicht identisch, sowenig wie Wille und Affekt. Das Zentrum der Leidenschaft ist nicht die dumpfe Wallung und der Überschwang, sondern der nachhaltige unerbittliche durchdringende Wille, der ein langausgehaltene Atem, nicht das Keuchen und Seufzen. Dieser Wille mit voller Klarheit und sogar Heiterkeit gepaart sein und muß die Trübe nicht trüben sondern schärfen.

Es ist darum auch falsch, wenn man den Goethe der Römischen Elegien für weniger leidenschaftlich hält als den Goethe der Sturm- und Drang-zeit, weil er sich nicht mehr heftig sondern ruhig äußert. Seine Leidenschaft ist jetzt verteilt auf einen sichtbaren Kreis, investiert in Tätigkeit, Darstellung und Ausarbeitung, nicht mehr in einen glühenden Moment zusammengepreßt, nicht mehr explodierend sondern langsam wirkend, eindringend.

Das Zyklische besteht bei Goethes neuer Dichtung nicht nur in der Zusammenfassung mehrerer Gedichte zu einem durch gemeinsame Handlung oder Stätte oder Stimmung vereinigten Kreis, jedes einzelne Gedicht bestehend aus einem Situationszentrum aus einem Kreis von Anschauungen, Gedanken oder Gefühlen um sich her. Fast alle Elegien sind nach demselben Prinzip komponiert. Sie gehen aus von einer Situation, in die wir als in eine gegenwärtige hineingeführt oder hineingestellt werden: sie dauert während des ganzen Gedichts, aber sie wird durch Betrachtung, durch Schilderung, durch Assoziation für den Leser erweitert in die Vergangenheit oder in die Zukunft. Von ihr aus wird der Blick gelenkt entweder auf den Ablauf, zu dem sie geführt hat, oder auf den Ablauf zu dem sie führen kann, oder

analoge Situation aus Geschichte und Mythus. Der Typus nach dem Elegien komponiert sind ist Darstellung einer Gegenwart mit Rückblick, mit Vorblick, mit Ausblick oder mit allen dreien. Vergangenheit, Zukunft oder Mythus, d. h. Ewigkeit, umlagern als konzentrische Vorstellungskreise eine Situation der Gegenwart. Dadurch enthält die Elegie ihre unzählliche Perspektive, ihre verschiedenen Grade des Geschehens, wenn man Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft so bezeichnen darf. Sie bilden zusammen eine Zeitperspektive im Gedicht, dessen Dimension die Zeit ist, wie auf dem Gemälde, dessen Dimension der Raum ist, Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund eine Raumperspektive bilden.

Durch diese Komposition der Elegien wird erreicht daß von einem bestimmten und dabei doch ruhenden Punkt aus ohne Verfärbung des dem Zukünftigen angewiesenen Standpunkts eine Reihe Vorgänge, mit einheitlicher Perspektive, in verschiedenen Distanzen, wendungs- und motivreicher, räumlich tiefer dargestellt werden kann: das gibt größte Mannigfaltigkeit bei steter Ruhe, größten Reichtum bei kleinstem Raum und Kraftaufwand. Durch werden die Vorzüge des epischen, lyrischen und dramatischen Gattungstyps, ohne vermischt oder verwirrt zu werden. Die Elegie gibt einen Abriß als Panorama, von einem erlebten Moment aus. Das Epos oder epische Gedicht gibt ihn als vergangenes erzähltes Geschehen, das Drama als gegenwärtiges Geschehen, das lyrische Gedicht gibt nur den erlebten Moment ohne Ablauf. Diese Art der Elegie, eine Gattung für sich, ist Darstellung eines Geschehens von einer Mitte aus, nicht von einem Anfang aus, wie das Drama, nicht von einem Ende aus, d. h. nach seinem Ablauf, wie das Epos. Z. B. in der VI. römischen Elegie ist die gegebne Situation ein Zwischenfall zwischen den Liebenden oder vielmehr die Verteidigung der Geliebten gegenüber dem Vorwurf der Untreue, der nicht unmittelbar ausgesprochen, sondern nur aus dieser Verteidigung deutlich wird. In der Verteidigungsrede, als Gegenwart, als quasi dramatischer Dialog, vor uns laut wird, blickt das Mädchen zurück in die Vergangenheit, indem sie als Beweis für ihre Freiheit von glücklich vermiednen Lockungen des Pfaffen erzählt. Am Schluß des Gedichts aber wird die Situation der sich Verteidigenden, die wir als möglich gegenwärtig mitmachten, selbst wieder zur Vergangenheit durch Betrachtung des Dichters über das ganze seines Verhältnisses zu ihr, dargestellt, das nun zugleich als Gegenwart und Zukunft erscheint: als der Zukunft innerhalb dessen Zwist, Verteidigung und Versuchung nur als vergangene und vergängliche Episoden sich abspielen. In VII ist die gegebne Gegenwart das Glück des Dichters in Rom zu sein, der Rückblick trifft die Vergangenheit „da ihn ein graulicher Tag hinten im Norden umfing“ .. sein

Ausblick aus dieser Gegenwart, da er sich im Olymp wähnen darf, eine Zukunft vorweg, da ihn Hermes führen soll „an Cestius Mal leise zum Orkus hinab“. Zusammengezogen und kaum erkennbar wir gleichsam den Keim dieser Komposition in dem scheinbar rein tierenden Sechszeiler X: „Alexander und Cäsar und Heinrich und Fr die Großen“. Gegenwart ist der nächtliche Besitz der Liebsten, ent in dem Vers „Könnt ich auf eine Nacht dies Lager jedem vergönnen. gangenheit, oder vielmehr in diesem Fall mythische Ewigkeit, enth der Rückblick auf die im Orkus gebannten Heroen, Zukunft der V auf die Zeit da „den flüchtigen Fuß schauerlich Lethe dir netzt.“ In Elegie waltet der allerdings mannigfaltig ausgeprägte Grundtypus d bezeichnet: gegenwärtige Situation erweitert und umlagert, distanziert verlebhaftigt durch Ausblick auf eine Zukunft, eine Vergangenheit, eine, meist mythische, Ewigkeit.

An den Elegien der zweiten Reihe, die sich dem Epos mehr nähern, kurz auf den Typus hingewiesen, wie dramatische und epische Elegie panoramisch um eine Mitte geordnet werden. Die Situation in welche »Alexis und Dora« unmittelbar einführt ist die Seefahrt des jungen den Alexis, grad nach dem Abschied von der eben erst errungenen Osten. Seine Gedanken führen nun von diesem Geschiedensein rückwärts d. h. von der gegenwärtigen schmerzlichen Situation in die fernere und näherte Vergangenheit, in das Werden der Liebe zwischen Nachbarskind bis zu dem Abschied selbst, der Geständnis und Verlöbnis brachte, die Vorgeschichte der gegenwärtigen Situation, der eigentliche Sinn und Inhalt der Idylle, zugleich als erzählt, und als werdend, als Drama erschienen, denn dem Redenden ist es als Ganzes bekannt, dem Hörenden ist es unbekannt. Hier hat Goethe die Bedingungen des Epos und des Dramas gleichzeitig erfüllt: die Spannung zugleich erweckt und die Distanz zur Vergangenheit gewahrt. Indem das Werden der Liebe gegenständlich und literarisch ausgemalt wird, das nachbarliche Wohnen, das unschuldige Betragen und Gespräch und die Offenbarung der Leidenschaft, indem dies Ganzes selben Moment als ein Werdendes und als ein schon Vergangenes, Verlorenes erscheint, hat der Dichter aus einem einzigen Moment heraus gleich die verschiedensten Gemütsspannungen entwickeln können, d. h. wie aus dem kleinsten Punkt die größte Kraft entwickelt. Darin liegt der technische Wert dieses elegischen Kompositions-prinzips. Goethe führt den Alexis durch die ganze Stufenleiter der Liebesempfindungen lediglich von der gegenwärtigen Situation, der des Getrenntseins. In ihr liegt der gegenwärtige Sinn, der Trennung, das vergangene Glück der langsam reifenden und der

er jäh ausbrechenden und errungenen Liebe und zuletzt — eine dritte g, eine dritte Dimension dieses in drei zarten Kreisen die ganze Geschichte einer idyllischen Liebe nach all ihren seelischen Inhaltsköpfenden Gedichts — der Ausblick des eifersüchtigen Getrennten Zukunft die ihm Untreue der Geliebten vorspiegelt. Augenblickslust als Gegenwart, Gewinn und kurzer Besitz als Vergangenheit, Verlust als mögliche Zukunft: in diesen drei Dimensionen ist eine Welt und Geschichte vollkommen dramatisch lebhaft und episch, reich an leidenschaftlicher Handlung und zarten Bildern geblieben; eine Art Epilog des Dichters an die Musen, vierzeilig, ist weniger Gedicht entwickelt als angehängt, um die Tragik des Schlusses abzuschließen und dem Gedicht seinen idyllischen Charakter zu lassen.

„Pausias und sein Blumenmädchen“ geht aus von einem Zwischenfall zwischen den beiden Liebenden und gibt die zentrale Situation in dramatischer Form: wir werden mitten hineingeführt in ein glückliches Verhältnis dessen Gegenwart nicht nur durch sondern als verdecktes Zwiesprache wir mit belauschen. Während das Blumenmädchen dem neuen Pausias gebrachten Blüten ordnet und bindet und sie darüber die symbolischen Bezüge der Blüten und ihrer Beschäftigung, aufs und ihres Verhältnisses wechselseitig ausdeutet, kommen sie zur Vorgeschichte ihrer Liebe zu sprechen, wie das Mädchen von einem Tempel beim Gastmahl als Blumenträgerin beleidigt, von dem neuen Verhältnis geschützt und gerächt wird, und nach langer Flucht und Verborstung zufällig wieder begegnet, um ihm dann ganz zu gehören. Die Aktion ist hier ähnlich wie in der VI. römischen Elegie, wo auch die Erzählung nicht durch Dialog, so doch durch direkte Rede, durch einen hinzuzudenkenden Vorwurf entwickelt wird. Der gegenwärtige Dialog über Vergangenes ist vielleicht eines der feinsten Teile der Elegie die vorhin erwähnten Vorteile dramatischer und epischer Konzeption nicht nur nebeneinander sondern ineinander zu sichern. Sie reden zwei vor uns reden, also in lebhafter innerer Betätigung, das sie reden aber ist das Geschehen einer Vergangenheit, so daß wir nicht in der Gegenwart und der Vergangenheit leben: das ist eines der Wodurch Dichtung überhaupt die Grenzen der empirischen Wirkungsraum und Zeit, im Geist aufhebt, oder vielmehr zu ihren Zwecken. Hier wird die zur Rede und Gegenrede in Distichen regelmäßig verschlungene Erzählung zugleich zur Handlung und zum Sinnbild der Handlung: man macht das Kranz- und Straußwinden unwillkürlich und man von seiner zu ihrer Rede sich dialogisch hin- und herwenden.

det. Den Dialog selbst nicht nur von Handlung und Bewegung zu lassen, als Inhalt, sondern Handlung sein zu lassen, als Form, die matische Aufgabe hat Goethe hier gelöst.

„Euphrosyne“ ist eine Nänie auf den Tod einer jungen Schauspielerin, die Goethe für das weimarische Theater herangezogen hatte und die väterlicher Neigung zugetan war. Die Elegie ist auf der dritten Reise in den Bergen entstanden und trägt die Spuren eines doppelten Sprungs, ähnlich wie die Römischen zugleich Denkmal einer persönlichen Beziehung und eines lokalen Eindrucks sind. Die abendliche Bergfahrt und der Tod der jungen Freundin sind zusammengeflossen in die Vorstellung und zu einer landschaftlich seelischen Vision vereinigt. Dem doppelten Ursprung ergibt sich ungewollt die elegische Komposition: Gegenwart ist die Erscheinung der zur Göttin verklärten Freunde in den Bergen, und von dieser verklärten Ruhe aus wird das vergangene der Verewigten überschaut, ihre Erziehung durch den Dichter, ihre Erstarkungen, ihr Wachstum und ihr frühes Ende, von dieser Gegenwart künftiges Fortleben das sie vom Dichter erwartet und verbürgt werden. Es ist hier nicht im einzelnen zu entwickeln was dieser Rahmen an einer lichen Rührung und Weisheit umspannt: insbesondere auf die große These zwischen der ewig gesetzlichen Ordnung der Natur und dem menschlichen Schicksal, welche hier dichterisch entwickelt ist aus dem Gedanken an das Sterben der jungen Hoffnungsvollen vor den Alten, und dem zeitigen Anblick der festgegründeten Berge. Ungern erkennt Goethe einem erschütternden Eindruck Natur und Schicksal als verschieden zu setzen unterstehend an.

Hier dient die Komposition der Elegie dazu im Tod selbst die Lebende zu verherrlichen: als Gegenwart und mythisch verklärte Ewigkeit unheimbar anschauen und lebendig empfinden läßt der Dichter uns die Verklärung, die Verewigung seines Lieblings. Nicht als Verstorbene, sondern als Verewigte, Wissende, Redende sehen wir sie: ihr Tod erscheint als Verwirklichtes, als ein überstandenes Leid, denn er wird nur von dem Zustand erreichten Verklärung aus gesehen. Die schmerzliche Rührung und Totenklage wird nicht unterdrückt, aber distanziert, das Apprehensive wird genommen und der Tod erscheint nur als „rührendes Bild“, die Verklärung das ewige Leben als dauernde Wirklichkeit. So entsprach es Goethes Sinn: auch der Tod durfte nicht zur Zerstörung, nur der zur Verklärung sein – und wo er unter einem wärtigen Tod litt und ihn zu beklagen gedrängt war, mußte es in Form geschehen, daß die Totenklage erst recht zur Verherrlichung

bens überhaupt, und des abgeschiednen Lebendigen insbesondere wurde: so hat er Christiane Neumann, so hat er Schiller nachgerufen, so vom Sterbebett seiner eignen Frau sich ins ewige Stirb und Werde geflüchtet, so Byron unter dem Bild eines heldischen Dämons verewigt. Wo immer ihm der Tod als eine in sein Dasein greifende Erschütterung nah kam, hat er ihn zum Symbol ewigen Lebens zu verkleinern gesucht.

Das kurze Zwiegespräch »Das Wiedersehen« stellt den elegischen Typus besonders rein dar: hier sind das Heute aus dem gesprochen wird und das Gestern von dem gesprochen wird, unmittelbar gegenüber gestellt: Genuß des Moments und Rückblick auf die genossenen Momente.

Im »Amyntas« ist die Gegenwart gefüllt mit der Ausmalung der verschwenderischen Leidenschaft und der zehrenden nicht mehr zu lösenden Liebe. Der Ausblick, die Distanzierung erfolgt durch das Gleichnis von dem Baum den der Efeu aussaugt und der durch Trennung des verderblichen Umschlängers erst recht zugrunde gerichtet wird. Hier ist die Vergangenheit, der gleichnishaftte Rückblick auf ein gärtnerisches Abenteuer zugleich das Sinnbild des unausweichlichen, des ewigen Naturgesetzes (ähnlich wie in »Euphrosyne« die Gebirgslandschaft). Geboren ist das Gedicht aus der Pein seines nicht mehr betrachtenden Verhältnisses zu Christiane, er rettet sich aus ihr durch die Flucht in das ewige Gesetz das die ganze Folge von Schmerzen ihm auferlegt. Kurz, in all diesen Gedichten ist ein Grundgesetz des Aufbaus und der Perspektive, das auf einen gemeinsamen Zustand deutet woraus sie alle, so verschieden die einzelnen Motive sind, hervorgegangen sind.

Die Römischen Elegien sind das erste Beispiel in Goethes Leben, daß er frühere Muster bewußt nachgeahmt und bewußt danach gestrebt hat durch diese Nachahmung deutsche Muster in einer bestimmten Dichtgattung aufzustellen. Man muß dabei Nachahmung von Beeinflussung unterscheiden. Man muß unterscheiden zwischen Nachahmung von Musterwerken und der Nachahmung von vorbildlichen Menschen, zwischen Nachahmung von Formen und Nachahmung von Verfahrungsarten. Der Götz von Berlichingen z. B. ist unter Shakespeares Einfluß geschrieben, er erlaubt sich, gegenüber früherer Dramatik, nach Shakespeares Vorgang, Freiheiten; aber er ahnt weder Shakespeares einzelne Werke nach, trotz Übernahme einzelner Motive, noch Shakespeares spezifische Kunstform .. wenn etwas hier nachgeahmt wird, so ist es ein Verfahren, ein Tun oder Lassen, nicht eine Form, eine fertige Gestaltung. Goethe shakespeareisierte nicht, sondern er ließ sich durch Shakespeare autorisieren erst ganz Goethe zu sein. Ebenso ist es mit seiner hymnischen Lyrik im Verhältnis zu Pindar: nicht Pindar

Gebilde ahmte er nach, sondern Pindars Schwung wollte er erreichen mit eignen, nicht mit Pindars Mitteln: nur das freie, das wie Pinda und kühne Ich, hatte für ihn Geltung, nicht die aus Pindars Werk etzuziehenden Regeln und Mittel zu Pindarischen Wirkungen.

Auch als Goethe in den Griechen die unerreichten Vorbilder sah, er zunächst nicht ihre einzelnen Gebilde nach, sondern suchte mit s Charakter ihr Maß und ihre Harmonie auszudrücken. Auch Iphigenie nicht Nachbildung eines griechischen Musters, sondern Selbstgestaltung griechischer Gefühlsweise und Gesinnung, eigene Behandlung griechischer besser griechenartiger Motive. Ferner: man darf nicht die Nachbildung wiisser Kunstmittel — Strophenarten oder Versmaße — an sich als Nachahmung von Mustern betrachten. Die Nachahmung von Kräften, die Nachahmung von Gebilden und die Nachahmung von Kunstmitteln müssen zusammenkommen, wenn man von einer bewußten Nachahmung von M sprechen soll: weder der Einfluß menschlicher Vorbilder, noch die Erinnerung sachlicher Stoffe, noch die Übernahme technischer Handgriffe führen zu einer literarischen Restauration oder Auffrischung früherer dichterischer Werke, wie sie ein wirklicher Klassizismus anstrebt. Wenn wir auf Goethe all diese Elemente einer Wiedergeburt vereinzelt schon vor den römischen Elegien antreffen, erst in den Römischen Elegien sind sie vereint; hier ist die Haltung der römischen Elegiker als menschlicher Vorbild ähnlicher Weise erstrebt wie im Mahomet oder Sturmlied die Haltung Pindars, hier ist der Motivenkreis der lateinischen Elegien in ähnlicher Weise erneuert wie in der Iphigenie der Motivenkreis der Euripideischen Elegie, und hier ist die Vers-technik der Gattung in ähnlicher Weise deutsch wie in den „Geheimnissen“ die Vers-technik des Ariost. Das war nur möglich, weil Goethe durch Ur- und Bildungserlebnisse gerade so war 1. zum sinnlich beschränkten erdfreimmen Genuss des schönen Körpers wie die heidnischen Dichter, welche uns als die reinsten Vertreter klassischer Genuss-lyrik überkommen sind . . . 2. zur unmittelbaren Ansicht der klassischen Landschaft und Sitte, beim Römischen Aufenthalt . . . 3. zur Erkennung objektiver, erlernbarer, Kunstgesetze und -mittel, zum Gefühl an ein über der Willkür des schaffenden Subjekts stehendes Schönes, was sich in historisch festgestellten, aber ewigen, d. h. klassischen Formen manifestiert habe, in den antiken Meisterwerken. Christiane, Rom, und Kunstgesinnung mußten zusammenkommen, um Goethe zum Nachahmer und, als Nachahmer, zum Wiederbeleber einer versunkenen Dichtung machen: ein Gehalt der antikem Gehalt entsprach, ein Stoff der antikem handlung fähig war, und ein Glaube an die All-gültigkeit antiker Formen.

Er mußte nicht nur als Subjekt auf antike Weise erregt sein, wie er als Subjekt in seiner Jugend auf Shakespearische oder Pindarische Weise erregt war, nicht nur in antiken Stoffen geeignete Sinnbilder für seine Erregung finden wie in der Iphigenien-zeit, sondern auch in antiken Formen objektive, über sein Subjekt hinaus gültige Gesetze anerkennen, wie er es erst nach völliger Überwindung der gefühlsüberschwenglichen Selbstigkeit in Italien tat: erst dann und erst dadurch konnte er eine Epoche der Nachahmung einleiten ohne Gefahr des bloßen Schematismus, der intellektuellen äußerlichen Übertragung von Symptomen und Regeln nach Art etwa der Opitz oder Gottsched, der Schulmeister mit Mustern und Regeln.

Muster und Regeln sind bei den Römischen Elegien nicht aus einer rationalen Willkür, sondern aus einer vitalen Notwendigkeit nachgebildet worden, nicht weil sie der Vernunft zweckmäßig erschienen, sondern weil sie im Blute vorgeformt, durch eine bestimmte einmalige seelische Kräfteleagerung gefordert waren. Aber freilich: mit dem Glauben an objektiv gültige Regeln und Muster in der Kunst, mit dem während der italienischen Reise ausgesprochenen Glauben daß das Erlernbare und Mitteilbare in der Kunst das Angeborene und Subjektive überwiege und das Wesentliche sei war ein Schritt nach dem Rationalismus hin getan der für Goethes weitere Produktion verhängnisvoll werden sollte. Dieser Glaube ist Goethe zweifellos aus seiner Anlehnung an die bildende Kunst erwachsen: er ist verständlich aus dem Willen zur Malerei, zur Bildnerei, zur Augenkunst auch in seiner Dichtertätigkeit. Denn in der Malerei war erstens für ihn, da er ein Schüler darin war, und zweitens wegen des stofflicheren, ungeistigeren, außermenschlicheren Materials womit sie es zu tun hatte mehr Handwerkliches, weniger dem schöpferischen Einzelimpuls Angehöriges, mehr Lernbares, Unpersönliches, Regelartiges und Musterartiges zu beachten. Regeln und Muster sind in jeder Kunst das immer Wiederkehrende, dem Verstand Faßbare, dem Geschick Erreichbare, das Nachahmbare im Gegensatz zu dem Irrationellen des Augenblicks, der Inspiration, des Müssens, kurz Gegensatz zu dem was dem individuellen Genie und seiner nie wiederkehrenden Lebenserregung allein untersteht. Je mehr eine Kunst an das Handwerk grenzt je mehr Material dabei zu überwinden ist desto eher lassen sich Muster und Regeln mit Erfolg darin feststellen. Denn die Überwindung des Materials bedarf rationeller Techniken, und drum grenzen Malerei und Bildhauerei, wofern sie rationelle Techniken, Regeln der Materialbearbeitung voraussetzen, ans Handwerk.

Die Sprache, als Material der Dichtkunst ist nun, weil dem Menschen allein angehörig, eigentlich überhaupt kein Stoff wie Holz, Marmor oder Gundolf. Goethe

Farbe, sondern von vornherein schon menschliche Ausdrucksform. ist Poesie ganz anders von dem Moment, der Person und der In abhängig, ganz anders von erlernbaren Techniken unabhängig als die den Künste: nur die Rhetorik, welche auf der Sprache als Mitteilung nicht auf der Sprache als Ausdruck, grenzt ans Handwerk: da sie, im satz zur Dichtkunst, Zwecke hat, hat sie auch Mittel, also auch r Beziehung zwischen Mitteln und Zwecken, d. h. Regeln. Und nur Dichtung an die Rhetorik grenzt, wo sie auf bestimmte Wirkungen a wie im Drama oder Roman oder im Liedgedicht, kann man ihr ohn gewisse allgültige Grundregeln vorschreiben: Regeln die aus der W möglichkeit und der Aufnahmefähigkeit des menschlichen Geist hervorgehen. Lyrik, als unmittelbarer und nicht zweckhafter Sprach einmaliger Schwingung, hat keine lernbaren Regeln, und was man dem lyrischen Gedichte nachher als sein Gesetz abziehen kann, verwendbar, denn es ist nur sprachgewordener, nie wiederkehrende blick einer nie wiederkehrenden Seele. Die Lyrik setzt zwar, wie jed auch lange handwerkliche Ausbildung des Materials, also der Spra aus, aber die einzelne lyrische Leistung steht um so höher je mehr sic wendung einer unwiederbringlichen irrationalen Schwingung ist.

Der in Italien zum Maler gewordene Goethe wollte auch die I dem Handwerk annähern und legte größeren Wert auf die bere Kunstform und die vorbildlichen Muster als der voritalienische. Die Römischen Elegien setzen ein bewußtes prosodisches Bemühen wußte Anlehnung an Meister der Gattung voraus, wie etwa ei Maler bei einem älteren Meister in die Lehre geht. Warum das Re Fall der Elegien, dank dem Zusammentreffen günstiger Vorbeding nicht ein gekonntes Musterbeispiel für gute Elegiedichtung sonde lich einmaliges lebensvolles rundes Kunstwerk, nicht ein Schema ein Gebild wurde habe ich gezeigt. Nicht wegen der rationelle hungen Goethes, sondern trotz ihnen sind die Elegien statt einer Nachahmung eine Wiedergeburt der antiken Elegie geworden, irrationalen Lebensgehalt Goethes seinem rationalen Regelwillen e kam. Aber Goethe der natürlich nur die rationalen Vorbedingung die irrationalen seines Experiments überschauen konnte, schrieb d lichen Erfolg seines Experiments der richtigen Beobachtung der Re den glücklichen Wirkungen der Gattung zu, dem Erlernbaren, nich wiederbringlichen Inspiration, und meinte auf diesem Wege fortsc die antiken Gattungen der Reihe nach aus ihnen selber in deutscher erneuern zu können und zu müssen: nach der Elegie das Epigr

Epistel, späterhin wohl das Heldenepos, die Idylle, das Drama.

Daß diese Erneuerungsversuche nicht alle in Alexandrinismus ausließen ist nur der unermeßlich reichen Person Goethes zu danken, die jedes Gefäß zu füllen wußte, aber die Tendenz selber führte zum künstlichen Schrifttum, und hat Gutes nicht durch sich, sondern trotz sich gezeigt: sie hat viel Goethische Kraft Produkten zugeleitet die kein eigentliches Leben haben und pure Dekoration sind oder pures Experiment. Nach den Römischen Elegien beginnt in unsrem Schrifttum eine Zeit der alexandrinischen Experimente die erzieherischen Wert haben, insofern dadurch die Beschäftigung mit griechischem Geist und griechischen Formen obligatorisch und der Geschmack gehoben wurde: Werke ersten Ranges, d. h. ursprünglichen Lebens, waren dabei nicht zu erwarten, da diese Versuche mit antiken Gattungen nicht aus ursprünglichem Dichtertrieb kamen. Statt freilich Goethes klassizistische Richtung als Ursache für den Mangel der folgenden Dichtung an eigenmächtigem Leben verantwortlich zu machen, im Wahn, ohne Goethes Klassizismus wäre alles ganz anders gekommen, wir wären auf dem Wege Goetz, Werther, Urfaut zu einer eignen Urlitteratur gelangt, anstatt zu einer Bildungsliteratur, statt das post hoc für ein propter hoc zu halten, sollte man im Aufkommen der Klassizistik schon ein Zeichen verdünnteren Bluts erkennen, aus dem Goethe noch das Beste gemacht hat was daraus zu machen war: ein hohes Bildungsniveau, wenn schon kein in Urgebilden verhaftetes Leben zu erreichen war.

Nicht zum klassizistischen Alexandrinismus rechne ich die zwei wirklichen Wiedergeburten antiken Geistes, die nicht aus bloßer Nachahmung der Formen und Gattungen, sondern aus einer inneren Erneuerung griechischen Lebensgefühls und -Gesinnung stammen: Goethes Elegien und Hölderlins Dichtungen, und zwar ist Goethe die Wiedergeburt homerischer, Hölderlin die Wiedergeburt orphisch-tragischer Elemente. Alle andre in antiken Maßen verfaßte Poesie des folgenden Jahrhunderts ist Alexandrinismus, abgeleitete Bildungspoesie, unbeschadet mancher persönlichen und artistischen Werte.

EPIGRAMME UND EPISTELN

Die römischen Elegien selbst kamen aus einer dichterischen Ergriffenheit. Die andren antiken Gattungen deren Wiederbelebung Goethe sich angelegen sein ließ setzen schon als „Gattung“ nicht die Ergriffenheit, sondern die Beobachtung, die Reflexion voraus: das Epigramm und die Epistel. Das Epigramm, die Aufschrift, ist entstanden (man muß jede Kunstform aus einer Naturform, einer Lebensform ableiten) aus dem Bedürfnis

eine Anschauung, Erfahrung, Gestalt, Begebenheit, auf einen Beitrag bringen der zugleich die Einbildungskraft fülle und den Verstand dinge, zugleich in sich abgeschlossen sei und aus sich heraus deute, auf jene Anschauung usw. selbst oder auf ihre Beziehung zu andern halten. Das Epigramm gibt im Gegensatz zu den andren lyrischen Gattungen, welche nicht Erzählung oder Handlung, sondern Zustand oder Sinnung darstellen, Anschauung mit „Pointe“ verknüpft. Das einzigartige lyrische Gedicht ist ohne Pointe: ohne begrifflichen Hinweis auf außer ihm. Pointe ist nicht zu verwechseln mit Motiv: das Motiv ist die Mitte eines Gedichts, ob ausgesprochen oder unausgesprochen, die Pointe ist die Angabe seiner Richtung. Das Motiv verhält sich zur Pointe wie Weg zum Wegweiser, wie die Tagesstunde zum Uhrzeiger der sie kennt eben wie die Überschrift zum Inhalt. Epigramme haben einen Anschauungsinhalt auf einen knappen begrifflichen Ausdruck zu bringen. Das geschehen durch Subsumption, durch Antithese oder durch Analyse, der Verstand die Anschauung verknüpft mit einer weiteren oder mehr gleichartigen bzw. gegensätzlichen oder mit einer engeren, und auf diese Weise Einbildung und Verstand zugleich in Bewegung setzt. Ein Epigramm ist mit dem Witz verwandt, oder vielmehr der Witz ist eine besondere Art nicht durch Metrum gedämpften und gebundenen Epigramms. Ein lyrisches Gedicht unfehlbar zerstört, die Beziehung des Gefühls und des Phantasieinhalts auf ein Begriffliches außerhalb seiner, ist gerade der Wert des Epigramms. Auf dem Dualismus zwischen Gefühl und Begriff, der Beziehung, auf der Pointe, d. i. „Spitze“, Hinweis, auf der Spannung zwischen Gefühl und Verstand beruht gerade der Wert des Epigramms. Je straffer diese beiden Widerspiele zusammengezwungen sind desto größer ist der dynamische Reiz des Epigramms. Je dichterer Anschauung auf je knapperen Begriff gebracht, je gegensätzlicher Anschauungen auf den Begriff zusammengejocht und wirklich in einen notwendigen Bezug gesetzt sind, je mannigfachere Anschauungsglieder der Verstand einer einzigen Fessel bindet, desto besser ist das Epigramm. Der Wert der Form beruht hier nicht, wie bei den andren Gattungen, insbesondere bei den Elegien, auf dem leichten oder tiefen oder warmen Ausdruck des Erlebnisses, sondern auf der straffen und strengen Herrschaft über das Erlebnis, und Form ist hier nicht Leib des Gehalts, sondern Gefäß des Gehalts: das Epigramm gehört zu den Redekünsten, ebenso wie die Elegie im Gegensatz zum Lied, zur Elegie, zur Hymne: es steht schon seit langem nach auf der Grenze zwischen eigentlicher Poesie und Rhetorik, es setzt den Verstand als wesentlichen Formfaktor voraus. Ein gutes

Gedicht kann ein dumpfer, echt erlebender, seelisch ausdrucks-Mensch ohne Verstandeschulung machen . . ein gutes Epigramm ist diese Ausbildung eines menschlichen Teilorgans, mitunter sogar den des Gesamt-menschentums. Wer nur gute Epigramme machen wie etwa Martial, kann ein sehr gescheiter, und übrigens fratzhaft er, innerlich roher Mensch sein. Herrschaft des Denkens über Ge-der Anschauung ist die Voraussetzung zu einem guten Epigramm. Goethe seiner ganzen dichterischen Anlage nicht von vornherein der Gattung gedrängt war ist offenbar: ein Mann, dessen Denken Erhellung des Gefühls und der Anschauung war, nicht Kritik und satz, konnte im Grund nicht zu diesem Dualismus, dieser Spannung ogen sein. Ein Mann dem jede Art Forcierung fremd war konnte Freude finden an der Fesselung, an der Pressung des Erlebnisses den Verstand, an dem Lakonismus der Rede. Denn die Bändigung iederung des Erlebnisses durch sich selbst, kraft des ihm innewohnnen- rnitribe, ist etwas anderes als die Gefangennahme und Einspannung ebnisses durch den Begriff. Goethe war von Natur weder dialek- och rhetorisch noch lakonisch — Eigenschaften woraus noch immer Epigramme hervorgegangen sind: das antike Epigramm ist aus leist der Rhetorik und der Dialektik geboren, unter den Neueren sind nnaissance-humanisten und rhetoren die Meister der Gattung, ferner e, Lessing und Schiller: lauter rhetorische oder dialektische, dualisti- eister, in denen zwischen Geist und Sinnlichkeit ein steter Kleinkrieg wurde, und eben dieser ist die geeignete Verfassung für gute Epi- e. Indem Goethe, durch die antiken Vorbilder zur Nacheiferung ge- und mit dem Willen sich in allen Techniken auszubilden, auch diese g anbaute, wurde sie unter seinen Händen, kraft seiner Anlage etwas lich anders als sie bisher gewesen: ein Mittelding zwischen lyrischem t und Weisheitsspruch. Es entstanden ihm Sinngedichte worin aus Erlebnis — Anschauung, Erfahrung, Geschehnis — die begriffliche entwickelt und formuliert, nicht über dasselbe ein Verstandesurteil wurde. Goethes Venetianischen Epigramme sind Vernunft-epi- e, keine Verstand-epigramme.

thes Epigramme sind, ähnlich wie seine wissenschaftlichen Aperçus, isse von Goethes „gegenständlichem Denken“, eines Denkens das Anschauungen haftet, das die begriffliche Durchhellung einer An- ng ist. Sie unterscheiden sich von den Elegien nicht durch ein andres tnis zwischen Erlebnis und Ausdrucksmittel, sondern durch einen Grad dieses Verhältnisses: in den Römischen Elegien wird ein Ge-

fühl, eine sinnliche Leidenschaft als Anschauung, als Situation, a-
nung dargestellt, in den Venetianischen Epigrammen wird eine Ans-
Situation, Gesinnung als Begriff und Lehre ausgesprochen. In beid-
wird, nach Goethischer Weise, ein Dunkleres in eine hellere, die
rationalere Sphäre heraufgehoben. Denn das Gefühl verhält sich
schauung in den Elegien, wie die Anschauung zu dem Begriff in
grammen. Die Venetianischen Epigramme stehen also in der Mitte
den lyrischen Gedichten, besonders den Elegien, und etwa den
in Prosa, den Zahmen Xenien, den Maximen und Reflexionen,
eigentlichen Spruchweisheit Goethes. Sie sind rationaler als die
und irrationaler, gestalterhafter, undurchsichtiger als die Sprüche. So
da an wo die Elegien aufhören, bei der Anschauung, und benötigt
als Träger der Lehre, welche in der Spruchweisheit dann selbst
gelöst erscheint.

Der Zusammenhang zwischen den Römischen Elegien und den
nischen Epigrammen ist unverkennbar; und der eben bezeichnete
schied gilt mehr von dem Ganzen der Anlage und der Atmosphäre
jedem einzelnen der zugehörigen Gedichte. Manches der Epigramme
nicht allzusehr aus den Elegien herauftreten, wenn auch keine de-
mit Ausnahme vielleicht der X, bei den Venetianischen Epigrammen
zubringen wäre. Diejenigen Epigramme welche eine Gesinnung
sprechen verraten noch ihre Herkunft aus der Nähe der Elegien,
und 34b. Nicht nur wegen der größeren Länge sind solche Epigra-
Elegien verwandter: die größere Länge ist nur ein Zeichen dass
seelische Material, die Gesinnung, noch unverarbeiteter daliegt,
Ethos ausgebreitet, nicht so begrifflich zugespitzt oder zusammengestellt
ist. Die Kürze und Knappheit, die „Pointierung“, Zuspitzung, die
Epigramm gehört, ist ja zugleich eine Rationalisierung, sie erfordert
bewußte Organisation des seelischen Stoffs voraus, den das
lyrische Gedicht von innen ergießt und gliedert. Gesinnung ist
sierte, bewußt gewordne Gefühlsweise, Lehre ist rationalisiert
Gesinnung, auf einzelne Fälle angewandte oder zu Einzeltallen gedeutete
Gesinnung.

Den Übergang von der Seelenlage woraus die Elegien stammten
woraus die eigentlichen Epigramme stammen bildet die Aussprache
Gesinnung: „Gesinnung“ gehört den Elegien an, und erscheint
als Folge einer Verdeutlichung von Erlebnissen . . . sie gehört
grammen an, und ist hier die Basis, nicht die Folge der Verdeutlichung.
Die Elegien haben einen Gefühlsgrund von dem sich die Gesinnung
entwickelt.

die Venetianischen Epigramme einen Gesinnungsgrund von dem sich Begriff abheben soll — ein oder das andre Epigramm bleibt aber in Mitte stehen, zwischen eigentlicher Elegie und eigentlichem Epigramm, in veranschaulichter Gefühlsweise und ausgedeuteter Anschauung der Gesinnung.

Ich sollen diese etwas scholastischen Scheidungen nur etwa die Region Goethischen Gesamtseele bezeichnen der Goethes Epigramme entstehen. Noch ferner als die Elegien sind sie abgerückt von dem dunklen und des Goethischen Lebens, oder vielmehr es sind noch feinere Filtern, Klärungen, Siebungen des Goethischen Urstoffes. Sie sind nicht, wie die Römischen Elegien, entstanden aus dem Bedürfnis einen Lebenszustand, ein sinnliches Lebensglück auszudrücken, sondern aus dem Seelen, bereits ganz der Bewußtheit angehörigen Wunsch eine bestimmte poetische Kunstgattung zu erneuern und bestimmte Beobachtungen, Welt- und Lebenserfahrungen zu glossieren. Die Römischen Elegien stammen aus der Kreuzung des Uferlebnisses Christiane und des Bildungserlebnisses. Die Venetianischen Epigramme als Ganzes stammen aus der Kreuzung literarischen Willens und eines in Venedig gesammelten oder von Venedig aus überblickten Erfahrungsstoffes. „Römisch“ hat als Attribut der Elegien doch einen notwendigeren Klang wie „Venetianisch“ als Attribut zu den Epigrammen, obwohl durch solche Lokalisierung ein Bezug zwischen beiden Gedichtzyklen hergestellt werden soll, beide als Entwicklungen erscheinen sollen. Rom ist eine seelische Heimat Goethes, Venedig ein Beobachtungsposten: die Römischen Elegien hat er als Angehöriger der Ewigen Stadt, die Venetianischen Epigramme als durchreisender Reisender verfaßt, und wenn die Elegien aus dem Römischen Zustand herabgeschrieben sind, so die Venetianischen Epigramme dem Venetianischen und gegenüber. In Rom war sein Streben einzugehen in das Römische, in Venedig in das Venetianische. Venetianischen Epigramme bezeugen einen Beobachter der sich bestimmen und abgrenzen will.

Formuliert Goethe hier seine Erfahrungen, Anschauungen, Liebschaften, Beziehungen zur Gesellschaft oder zur Welt, ja zu den eignen Lebensumständen, nicht nur durch die Gattung Epigramm genötigt, sondern auch auf Grund der seelischen Lage worin er diese Gedichte verfaßt, als Urteile, als Darstellung: er spricht aus was er über Dinge denkt, nicht wie sie erregen. Römische Elegien sind ein Austönen römischer Erlebnisse, Venetianische Epigramme sind Aufschriften auf venetianische Beobachtungen, Beobachtungen in Venedig und von Venedig aus. Also auch hier die Wahl der Gattung nicht willkürlich, sondern abermals durch Seelen-

stufe und Erlebnisgrad bedingt. Nach dem was Rom für Goethe war er dort nicht bloß Römische Epigramme dichten können, nicht bloß „Schriften“ auf das was ihn ergriff. Nach dem was Venedig ihm war hier keine eigentlichen Elegien entstehen, keine Ausdrucksformen Venetianischen Zugehörigkeit und Ergriffenheit. Ein Liebender kann solcher keine Epigramme dichten, sei der Gegenstand der Liebe nun Rom oder Venedig: denn Epigramme setzen das Gegenüberstehen, das eingetauchtsein schon als Gattung voraus. Ein bloß reisender Beobachter kann als solcher keine Elegien dichten, denn Elegien setzen, sei es eine Gattung, das Ergriffensein, das Gebanntsein voraus. Das Schaffen Rom wie in Venedig Goethes Funktion, war in Rom ein Kinderspiel, in Venedig ein Abmessen — und der Unterschied zwischen den Bildungssituationen, Gestalten, Landschaften in den Römischen Elegien und den Venetianischen Epigrammen ist der zwischen Visionen die sich aufeinander aus einer inneren Bereitschaft, und Beobachtungen die man macht, aufsucht.

Daraus ergibt sich die verschiedene Behandlung des Distichon in den Elegien und in den Epigrammen. Hexameter und Pentameter bilden in den Elegien eine ineinandergreifende Einheit, mit mehreren Einheiten, die gleichen zu einem Ganzen verknüpft. Der Pentameter führt weiter, streicht, betont oder verdeutlicht was im Hexameter angelegt ist, in derselben gedanklichen Richtung weiter, in derselben Welle, so wie der Pentameter auf Hexameter, so folgt Distichon auf Distichon. In den Epigrammen ist dagegen entweder Hexameter dem Pentameter antwortend gegenübergestellt, wie bei den zweizeiligen (z. B. 7) oder ein Distichon dem folgenden wie bei den vierzeiligen (10) oder eine Gruppe von vier Zeilen einer andren wie bei den mehrzeiligen (37) oder der pointierte Vers dem ganzen Gedicht (27).

Diese Gegenüberstellung beruht entweder auf einer einfachen Antithese aus zwei Anschauungen oder Begriffe (24) oder auf der Antithese einer und einer Anschauung, einer Nutzanwendung und einer Erfahrung, oder die Pointe wird herausgearbeitet in Gestalt einer Überraschung, die durch Frage oder Erwartung vorbereitet wird (55). Allen drei Typen der Gegenüberstellung gemeinsam ist die Spannung zwischen der Vorstellung und dem Begriff: denn selbst wo zwei Vorstellungen oder Namen kontrastiert werden kommt es auf die Spannung zwischen Geschehen und Gedachtem, Erfahrung und Lehre an: dies ist Goethes Tribut an die Elegie und das Epigramm. Aber Goethe gewinnt im Gegensatz zu andren Elegiengästen diese Spannung nicht durch Zusammenzwängen zweier

genen Dinge, sondern durch Spaltung und Entfaltung eines Zusammengehörigen in verschiedene seiner Elemente.

Überschauen wir nun noch kurz den Erfahrungsstoff der Venetianischen Epigramme: es kommen zur Sprache einmal die abenteuerlichen und die lehrreichen Momente des venetianischen Aufenthalts: Liebschaft, Sitten, Gegend und Wetter in Venedig, sodann persönliche Beschäftigung, Stellung, Gesinnung, Schicksale überhaupt, endlich Symptome des staatlichen, gesellschaftlichen, kulturellen Lebens: Beobachtungen und Lehren über Herrscher und Volk, Demagogen und Pfaffen, Freiheit und Ordnung, als welche vor allem durch die französische Revolution angeregt waren. In den Epigrammen spricht der Dichter über sich, seine Erfahrung und seine Gesinnung, oder über die Gegenstände: in jedem Falle aber bleibt er Beobachter, Lehrer, Verteidiger oder Warner. Auch sich selbst und seine dichterischen und wissenschaftlichen Bemühungen, seine Stellung zur Welt und den Freunden faßt er hier als Beobachtungstoff auf und spricht sie als Erfahrung, als Beispiel, mit Nutzanwendung aus — das äußerste Gegenteil der eigentlich lyrischen Darstellungsweise . . nicht sein Ich, sondern sein Selbst wird ausgesprochen, nicht das Erlebnis der Gegenstände wie in der Jugendliteratur, auch nicht die Anschauung, das Bild der Gegenstände wie in den Elegien, sondern die Beziehung zwischen Erlebnis und Gegenständen wird Lehre, Nutzanwendung oder Kritik. Zum erstenmal in Goethes Schaffen seit der Überwindung des Leipziger Kokoko ist die Beobachtung als solche für ihn ein Ursprung des Dichtens — nicht das Erblicken, das Schauen, das Schauenkönnen, die Helle, sondern eben das Sehenwollen, ja das Beurteilenwollen. Mit den Venetianischen Epigrammen kündet sich auch in Goethes Dichtung die Wissenschaft an: denn es ist der Wille zur Erforschung, zum Verstehen, zum Urteilen, ja zur Kritik nötig, um solche Epigramme zu schreiben: der einfache Wunsch sein Ich auszudrücken und die Welt abzubilden oder darzustellen genügt dazu nicht: die Venetianischen Epigramme sind die Pforte zu Goethes dichterischer Didaktik.

Wie dieser Zug zum Lehrhaften in Goethe durch Schiller verstärkt wurde werden wir noch sehen, und die späteren Produkte der mit den Venetianischen Epigrammen eingeleiteten Tendenz in andrem Zusammenhang betrachten. Die Xenien, die Weissagungen des Bakis und die vier Jahreszeiten, spätere Auswirkungen des epigrammatischen Triebs, sind in den Anlässen, den Gegenständen und den Absichten verschieden von den Venetianischen Epigrammen, aber sie entstammen derselben seelischen Lage und geistigen Verfassung. Sie heben sich ebenso von Goethes Jugendliteratur und den Elegien ab: sie kommen ohne Urerlebnis aus dem Willen eine Gattung zu pfe-

gen, der die Form bestimmt, und dem Willen Beobachtungen zu formulieren, zu glossieren, zu deuten oder zu kritisieren, der den Stoff liefert. Sie wollen nicht Darstellung, Bild, Ausdruck, sondern Lehre, Anwendung, Begriff sein, die immerhin aus Anschauungselementen abgeleitet werden mögen.

Für die Weissagungen des Bakis ist die vorbildliche Gattung der antike Rätsel- oder Sibyllinenspruch.. den Stoff bieten — wie es ja in der Natur der Gattung liegt, kaum erkennbar — durch Natursymbole bezeichnete sittlich geistige Vorgänge, mehr zur Beschäftigung als zur Befriedigung des Sinnens.

Die Xenien, der Gattung nach eine Imitation des martialischen Lob- oder Schmäh-spruchs, ziehen ihren Stoff aus den literarischen Zuständen und Erscheinungen des zeitgenössischen Deutschlands, sie sind wesentlich Kritik und Glosse. Die vier Jahreszeiten, der Gattung nach anschließend an die Xenien, ein Mittelding zwischen den Venetianischen Epigrammen und den Xenien, ziehen ihren Stoff aus persönlichen sittlichen-sinnlichen Beziehungen des Dichters oder aus demselben Gebiet wie die Xenien, zu denen Goethe sie zusammen mit Schiller, als eine Art unpersönlicheren, allgemeineren Anhangs gesellte. Die natürlichen Phänomene der Jahreszeiten, Blumen, Früchte, Eis, sind weniger der Inhalt als der dekorative Rahmen der sich um die einzelnen Epigramme windet und sie zu einem lockern Ganzen mehr stimmungshaft als logisch zusammenhält: er gibt selbst dieser Beobachtungs- und Lehrpoesie einen überintellektuellen Charakter, und erinnert daran daß ihr Verfasser der Lyriker ist dem selbst die Lehre und das Urteil erwächst aus einem Ganzen von Naturanschauung und Naturgefühl, dessen Sinnsprüche nur die rein abgelösten und angewandten Erfahrungen aus einem Leben im Kosmos sind. Auch wo Goethe isoliert vergißt er nicht und läßt nicht vergessen daß er das Isolierte aus der lebendigen Allnatur entnommen hat, und daß er nur isoliert, um auf diesen Bezug zwischen dem Ganzen und dem Einzelnen hinzuweisen, wo er unterbrochen ist. Die Epigramme deuten immer auf Lücken, auf Symptome, auf Verzerrungen des Ganzen, und sofern Goethe hier Kritiker und Polemiker ist, ist er auch Diagnosiker, er stellt die Symptome der Entartungen fest oder verschreibt die Heilmittel: auch der Arzt ist Beobachter und Lehrer und als Zeit-arzt ist Goethe zu dieser didaktischen Gattung veranlaßt worden.

Wie die Epigramme, so gehen auch die Episteln zurück auf die nachitalienische Lust an der Lehre, und wie die Xenien entsprangen sie dem Einfluß und der Anregung Schillers, an den sie fiktiverweise gerichtet sind. Ihr Vorbild und ihr formaler Anlaß sind Horazens Episteln, ihr stofflicher Anlaß der Wunsch „dem Publikum manches zuzuschreiben“ was zu seiner Auf-

klärung und Bildung heilsam sei: auch hier eine Geburt aus Gattung und Lehrstoff. Die Gattung erlaubte hier ein nur durch das Metrum gebundenes behagliches Plaudern, ohne festen Mittelpunkt: die Epistel ist als Kunstform was der Brief als Naturform ist (wie das Epigramm als Kunstform das was der Witz oder die Aufschrift als Naturform ist). Wie das Epigramm seinen Reiz aus der knappsten Konzentration, so zieht die Epistel ihren Reiz aus dem leichten Fluß, den Übergängen und der Zwanglosigkeit der Mitteilung, die durch das Metrum geleitet werden soll, ohne gezwängt zu werden. Es ist ein Reden über Dinge, nicht aus den Dingen.. auch diese Gattung gehört mehr den Redekünsten als der eigentlichen Dichtkunst an, ihr Auftauchen geht uns hier ebenfalls nur an als Symptom eines neuen seelischen Gesamtzustandes.

KLASSIZISMUS UND RATIONALISMUS

ICH fasse die Kennzeichen dieses Zustandes zusammen, die Grundlage von Goethes vollendetem Klassizismus: eine Epoche in welcher der Klassizismus nicht mehr bloßes Streben ist, nicht Gegenwirkung gegen ein Titanisches, sondern positive Gesinnung, Anschauung, Technik.

Diese Kennzeichen sind im Sittlichen bewußte Selbstzucht und Zurückhaltung, Strenge, kühle Sachlichkeit, keine Hingabe mehr, kein Gefühlsüberschwang nach innen und keine Empfindsamkeit nach außen, was von nun ab ihm den Ruf der Kälte und des geheimrätselichen Hochmuts eingebracht hat: wesentlich Schutzmittel gegen eine verständnislos interessierte Außenwelt: Distanz von Menschen und Dingen, um das Innre still und rein auszubilden und um das Äußere klar und fest zu beobachten. Bildung und Schau sind jetzt kein Ringen um die Mittel mehr, sondern ein fleißiges, immer wieder prüfendes Anwenden beherrschter und bewußter Mittel. Im Sinnlichen bezeugt sich der vollendete Klassizismus durch Genuß der Gegenwärtigen, Sichtbaren, Greifbaren, kein Transzendieren in der Liebe, keine Sehnsucht sondern Besitz, kein Ahnen und Wühlen mehr sondern Umfassen und Ergreifen, Freude und Genügen an geschlossenen Formen, am übersichtlich reinen Ebenmaß, am herausgearbeiteten Typus, an der runden Gattung, am umschriebenen Kreis, am faßlichen, zugleich einfachen und ergiebigen Motiv, an stiller Gestalt die das Innere vollkommen sichtbar macht. Sein Vorbild ist das klassische Griechentum oder das klassizistische Römertum wegen der hell und nett gegliederten Gattungen, des menschlich geklärten Mythos und des hohen Stils im nackten, typischen und sinnlichen Menschtum: der schöne Mensch als das Maß aller, auch der geistigen Dinge. Im Geistigen sind die Zeichen das Sammeln und Ord-

nen einer breiten Erfahrungsmasse, das Anstellen, Verknüpfen und symbolischer Versuche, die begriffliche Erläuterung der Erfahrung Idee und Entwicklung der Idee aus der Erfahrung, die bewußte Auseinandersetzung des »gegenständlichen Denkens« wobei das Denken ein Ansichtsobjekt ist, das Anschauen ein Denken ist.

Diese Zeichen werden jetzt als fertige Ergebnisse der italienischen Erfahrung sichtbar. Die italienischen Eindrücke durchwälten Goethes ganzes Leben, aber nur in dem ersten Jahrzehnt herrschten sie mit fast außerordentlicher Stärke, sie sind das positive Material seiner Seele, wie die Verunsicherung nach seiner Heimkehr das negative, als Schranke nach außen, Grenzung seines klassizistischen Kunstreiche gegen zeitgenössische Kunst und Literatur. Die Form seines Kunstschaaffens, soweit nicht aus der italienischen Zeit noch unvollendete Lebenswerke als Forderungen erreichten, wurde damals bestimmt durch den in Italien eingesogenen Klassizismus. Wo er sich lyrisch aussprach geschah es in klassizistischer Weise, wo ihm neuer Stoff zudrang, suchte er ihn möglichst klassizistisch zu verarbeiten.

Zwei große Erfahrungen bedingten den von Italien mitgebrachten Kulturbestand im nächsten Jahrzehnt, die eine als neuer Stoffbereich: die französische Revolution, die andre als neue Anregung (im stärksten Sinn): die Begegnung mit Schiller. Neben Goethes naturwissenschaftliche Erfahrung trat jetzt erst Weltgeschichte als gegenwärtiges Phänomen auf, die erhörter Gewalt und Eindringlichkeit — und Schiller war der erste, der ihm in der Literatur als ebenbürtige Kraft, nicht mehr, wie Herder noch unreifen Jüngling, als Lehrer, sondern dem reifen und wissenden Mann als Bruder, Freund, schaffender Kritiker, Mitbildner zur Seite stand. Ein ungeheures Ereignis und ein großer Mensch: das waren die beiden Sachen die in seinen stillen wissenschaftlichen und ästhetischen Büchern und in dem halb freiwillige halb unfreiwillige geistige Exil nach Deutschland kehr aus Italien neue Fülle und Bewegung brachten, und die in Italien gewonnenen Kenntnisse und Gesinnungen auf eine neue Probe stellten.

Was Goethe nach Italien von etwa 1790—1800 geschaffen enthielt, kann man als eine Mischung oder gemischt folgende Richtungen: die Auswirkung und Anwendung der neuen klassizistischen Sinnlichkeit und Sachlichkeit in Kunst und Wissenschaft, die Auseinandersetzung mit der französischen Revolution, mit dem gesellschaftlichen und politischen Phänomen, Dichtung und Theorie unter Schillers philosophischem Antrieb, nämlich Fortsetzung der Vollendung angefangener voritalienischer Gesamtpläne oder praktische Versuche zur Erprobung der durch Schiller angeregten ästhetischen Orientierungen, die gemeinsame Absteckung des klassizistisch-humanistischen

sbereichs in der deutschen Öffentlichkeit.
as die Goethische Produktion bis zu Schillers Tod von aller früheren
späteren seines Lebens unterscheidet ist die Vorherrschaft des Wissens
Könnens über das Müssten: das erstemal wird Goethes Schaffen, auch
Dichtung, nicht geführt, genährt und durchdrungen von einer großen
ästhetischen oder erotischen Leidenschaft, einer gefühlsmäßigen Besessen-
sinn, sondern von einem bestimmten erzieherischen Willen und von theore-
tischen Erwägungen. Tasso und Iphigenie sind noch Werke die aus einer
ursprünglichen Leidenschaft konzipiert worden, die Elegien stehen auf der
Zeit zwischen der noch ursprünglichen und der reinen Bildungspoesie
welche Goethe jetzt eintrat. Die Um- und Ausarbeitung des Wilhelm
Meister, die Förderung des Faust waren nur möglich kraft des noch in den
Vorstudien oder im Plan aufgespeicherten, gleichsam eingekapselten vor-
märkischen Gefühlsschatzes. Fast alles andre — von den naturwissenschaft-
lichen, und kunsttheoretischen Schriften, so wie den Übersetzungen ganz
zu schweigen — ist Bildungspoesie höchster Art, verglichen mit Werther, der
eine Lyrik, mit Iphigenie, Tasso und selbst noch den Elegien, und wieder
in den späteren, durch neue Erschütterungen geborenen Wahlverwandt-
schaften, dem Divan, der Marienbader Elegie. Sie sind geschrieben um einer
Gattung oder Gattung willen oder um eines Stoffs willen, wozu der Dichter
vom vornherein gedrängt war durch die Spannung seines Innern, son-
dern veranlaßt durch irgendein schon vorgeformtes oder zu formendes
Gefüge.

Der Begriff der Kunst selbst hatte sich Goethe in Italien gewandelt, wie
der Begriff der Natur: er fand in der Natur jetzt viel mehr Erkennbares,
Wahrbares, Erforschbares als er in seinem jugendlichen Gefühlspantheismus
noch finden konnte, und in der Kunst fand er viel mehr Erlernbares, Lehrbares,
Ertragbares, viel mehr Regeln und Technik als sein Geniekult geglaubt
hatte. Die Kunst als die im Menschen sich vollziehende Arbeit der schöp-
fenden Natur, als die im menschlichen Geist geläuterte und gesteigerte
Kraft, wurde ihm in demselben Maß ein Reich von Lernbarkeiten, von
prüfbareren Verfahrensarten als die Natur ihm ein Reich von deutlich
erkennbaren Gesetzen ward. Zweifellos bedeutet diese Wandlung, bei
der er die Erkenntnis eines unerforschlichen, aber immer weiter hinausrückenden
Geheimnisses der Natur und eines Unauflösbareren, nicht Erziehbaren im Men-
schen, einen Schritt Goethes zum Rationalismus. Er verließ sich in der Na-
tur nicht mehr auf ein dunkel zu ahnendes schöpferisches Chaos, in der
er nicht mehr auf ein dämonisch und instinktiv richtig waltendes Ge-
schöpf, sondern suchte in der Natur die Gesetze die sie zum Kosmos machen,

in der Kunst die Regeln welche ein Werk zum Kunstwerk, das heißt einem Werke des bewußten Könnens machen.

Dem jungen Goethe war der Kunstprozeß bedingt durch das Verhältnis zwischen Natur und Genie, sein ästhetisches Problem der möglichst schönen Ausdruck des möglichst glühend gefühlten oder geahnten Lebens, der Klang zwischen gottbeseelter Welt und gottgetriebenem Herzen. Der erwachsene italienischen Goethe war das ästhetische Problem (Gott und Genie vorausgesetzt) die Auseinandersetzung zwischen Stoff und Form, zwischen Wissen und Können, zwischen Regeln und Individualität, zwischen Wahrheit und Schönheit, zwischen Natürlichkeit und Stil. Fragen die er sich jetzt vorlegt, die zumal den Briefwechsel mit Schiller ausfüllen, sind: welche Stoffe können Gegenstände und Motive der dichterischen Behandlung werden? welche dichterischen Formen und Gattungen sind dem oder jenem Stoff angemessen? welches sind die ästhetischen Abschaffungen und Wirkungen der einzelnen Gattungen Epos, Lyrik, Drama, Ballade, Epigramm usw.? welches sind die spezifischen Kunstmittel einer Gattung? Jetzt erst treten die bewußten Erwägungen auf über Motiv, Komposition, Verzahnung, Vorbereitung und Entwicklung; kurz eine Art nicht zum System ausgebildete oder als System dargestellte, aber für kommende Einzelfälle durchdachte Ästhetik, eine Annäherung an die herderische, von Opitz bis Lessing gültige Betrachtungsweise (der Anteil am Stoff ist auch nicht dem Gehalt nach) die der Kunstdichtung als einem künstlerischen Mittel zuwies und Regeln vorschrieb -- während Heider nur nachzuweisen und erklären wollte wie Dichtung entsteht, nicht lehren wie man dichten müsse. Dem Inhalt nach stand freilich Goethes und Schillers Ästhetik auf einer höheren Stufe: sie hatte die Herderischen Ideen schon verarbeitet und konnte an Lessing, d. h. an einen Lessingisch gedeuteten Aristoteles anknüpfen und Normen nicht nur des Seins sondern des Sollens aufstellen, ohne dessen rationalistische Beschränkungen, vor allem die Lehre vom moralischen Endzweck der Dichtung, zu teilen.

Goethes Ästhetik ging nicht wie die rationalistische Lessings von den Aufnehmenden, sondern wie die historische Herders vom Schaffenden nicht von Zwecken, sondern von Gründen und von Wirkungen; aber selbst Schaffender, nicht wie Herder bloß Nachföhler war, konnte nicht mit einer bloßen Analyse der dichterischen Wirkungen begnügen, sondern er mußte erkennen wollen warum die Griechen so und die Briten so wirkten, wenn er, durch den italienischen Bildungsprozeß veranlaßt, überhaupt mal zu reflektieren anfing, mußte er, um seiner eignen Produktion zugleich sich darüber klar werden welche Mittel und Wirkungen ihm zur Verfügung standen.

seiner Kenntnis der Natur und seines Wesens, möglich und erlaubt seien, was er, bei Anerkennung der Griechen als der obersten Muster alles menschlichen und also alles künstlerischen Ausdrucks einerseits und bei Anerkennung seiner modernen Person und Welt anderseits, überhaupt könne und dürfe. So näherte er sich bei der Untersuchung der Frage was der moderne Mensch als ein moderner mit andren Stoffen und Fühlweise dichterisch könne (welches eine historische Frage war) der historischen Ästhetik Herders. Dagegen bei der Frage was der moderne Mensch als Mensch überhaupt dichterisch solle (welches eine dogmatische Frage war) näherte er sich der normativen Ästhetik Lessings: wie für Lessing waren die Griechen für Goethe nicht ein historisches Volk unter andren, sondern das kanonische, regelgebende. Die Ästhetik Goethes vereinigte also die historisch relative Ästhetik Herders mit der normativen Lessings. Auch hier entstand freilich seine Theorie nicht aus einem absoluten Drang nach der Erkenntnis wie es historisch mit der Dichtung gewesen sei, und wie es ästhetisch überhaupt sein sollte, sondern aus dem praktischen Bedürfnis seiner Kunst.

Für ihn persönlich bedingte sich das Kunstproblem etwa derart: wie weit kann ein moderner Mensch die Griechen, das heißt die allgültigen, kanonischen, klassischen Menschen, als Künstler erreichen? welche Mittel hat die moderne Seele um klassische Wirkungen zu erzielen? wie kann der idyllisch bürgerliche, gesellschaftlich zersplitterte Zustand, der reflektierende, empfindsame Einzelne ein Epos oder ein Drama hervorbringen welches das wesentliche Menschliche so ausdrückt oder darstellt wie Homer oder Sophokles? sind in diesem modernen Zustand die klassischen Grundgattungen möglich welche Ausdrucksformen eines allgemein Menschlichen sind? Dies war Goethes ganz persönliche Fragestellung, auf die ihm weder der wesentlich historisch gerichtete Herder, noch der wesentlich logisch normierende Lessing mit seinen moralischen Hintergedanken befriedigende Auskunft geben konnte. Denn Herder gab wohl Antwort darauf wie die Griechen das Menschliche ausgedrückt hätten, aber nicht wieso sie kanonisch und klassisch geblieben seien auch für uns, und Lessing gab wohl eine Antwort warum die Griechen kanonisch seien und warum Aristoteles, recht verstanden, Recht habe, aber nicht darauf wie der spezifisch Moderne dies Kanonische erreichen könne.

Auch innerhalb der ästhetischen Erwägungen sah Goethe nach der Rückkehr aus Italien sich vor den Zwiespalt gestellt der sein äußeres Leben zu dieser Zeit verbitterte. Er hatte sich mit Aufwand all seiner Kräfte, durch Praxis und Forschung, durch Instinkt und Willen zu einer griechischen Haltung und Gesinnung erzogen: d. h. seine angeborenen starke, sinnliche

und erdfromme Natur hatte er gereinigt von den Dünsten und Wolkendisch empfindsamer Herkunft und Umgebung. Er hatte dem südlischen in sich zum Sieg verholfen über das nordisch Moderne, er hatte nach seinem Gefühl allgemein Menschliche, für welches die Griechestes Symbol blieben, durchgebildet trotz dem Widerstand moderner Splitterungen, Trübungen und Beschränktheiten. Aber mit diesem gewöhnlich erlangten Erfolg stand er nur um so vereinzelter gegen seine Umwelt, stellte er sich erst recht in Gegensatz zu seinen nach wie vor unsentimentalen Zeitgenossen. Je mehr er in sich selbst die Harmonie desto unharmonischer ward sein Verhältnis zur Umwelt: diese Bittfahrt beherrschte ja seine ersten Jahre nach der Rückkehr aus Italien. Der Kampf den er in sich glücklich überwunden, der Zwiespalt zwischen den zwei Seelen den er in sich durch Italien glücklich geschlichtet hatte, sich jetzt nach außen hin fort, d. h. bedrückte ihn als passiver Widerstand der dumpfen Welt mit der er sein klassisches Reich nicht begründen konnte und die er doch als sozialer und objektiver Mensch nicht entbehren kann. Sie war ihm ein belastender Gehalt und zugleich ein unentbehrlicher.

Aus dieser Stellung zwischen Griechentum und Publikum sind die Mühungen Goethes um einen gereinigten Geschmack, sind die zweiten seiner klassizistischen Ästhetik zu verstehen: die positive Feststellung, was künstlerisch ist im griechischen Sinn, und die negative Abwehr, was im schlechten Sinn modern ist. Sein Klassizismus und Griechentum wie er sich in dem Briefwechsel mit Schiller kundgibt, vor allem seine Mühe um die aus Homer abzuleitenden Gesetze des Epos (daß es war ihm die gegenständliche Gattung schlechthin, die übersubjektiv-sentimentalischste) ist keine abstrakte Theorie, sondern der auf Begriff und Regeln gebrachte Ausdruck seiner eignen Natur. Wenn er theoretisch sprechen wollte was er nach der Rückkehr aus Italien empfand und fühlte, so mußte es ein klassizistisches Programm werden. Und diese Aussicht seiner Kunst- und Geschmacksforderung konnte nicht anders als zu einem Protest gegen den Geschmack und zumal gegen das literarische und die Handwerksübung seiner Zeitgenossen sein. Diese Umwelt vom genialisch gefühlvollen Schöpfer zum bewußten Ordner und der Kunstrechte und Kunstgesetze war sein persönliches Erlebnis und kein andren Deutschen sogleich verständlich. Die dichterische Praxis damals Empirie mehr oder minder begabter Individuen, denen man Gutes durch glücklichen Fund gelang .. die Theorie und Kritik war weder Geschmäckerei oder Rationalismus mit moralisch didaktischen Zielen, wenn nicht gar Vordergedanken.

Nur Kant hatte eine von Moral wie von Empfindsamkeit wie von Historismus gleich freie Abgrenzung des Kunstrechts im allgemeinen gegeben, welche aber erst anwendbar und wirksam werden konnte, wenn ein produktiver und zugleich von vornherein theoretisch-philosophischer Geist sie weiterbildete. Also alle Praxis war mehr oder minder glückliche Willkür, die Theorie war von Nichtdichtern, von Literaten oder Philosophen, jedenfalls von Leuten denen die Sinne Nebensache waren. Es fehlte ein Niveau, ein Ganzes bestimmter Geschmacksregeln, eine Geschmacks-konvention über die man sich von vornherein verständigen konnte, ein Maß für die Praxis und ein Symbolum für die Theorie. Goethe war der einzige im höchsten Sinn schöpferische, sinnliche und der einzige im höchsten Sinn zugleich philosophische Geist der um 1790 wenigstens für seine Person über ein allgemein Gültiges in der Dichtkunst ins klare gekommen und über bloßes empirisches Tappen hinaus gelangt war: nicht indem er die Kunstgesetze a priori ableitete, sondern indem er seine eigene Natur als ein Gesetzliches in der großen Natur erkannte und aussprach, ein Gesetzliches das die Griechen schon als Kunst verwirklicht hatten. Goethe war der einzige der es wagen konnte nach Regeln zu verfahren, ohne in sterilen Rationalismus zu verfallen, weil seine Regeln nur verallgemeinerte Bedürfnisse seines schöpferischen und zugleich gesetzlichen Genies waren. Und er war der einzige der, selbst wenn er nur seiner Natur folgte, nicht in bloße Empirie verfiel, der einzige als Person schon gesetzliche deutsche Dichter, eine unerreichte Einheit von Individualität und Normalität, nicht nur eine große Persönlichkeit, sondern wie Nietzsche formuliert „eine Kultur“, ein Niveau, ein Gesetz durch sein bloßes Dasein, kurz, ein Vorbild. Wenn irgendeiner, war er berufen als ästhetischer Gesetzgeber zu walten, zugleich heimisch im Geist und in den Sinnen.

Zwar an eine bewirkende Wendung nach außen, an eine Literaturpolitik oder-pädagogik hätte er von sich aus schwerlich gedacht. Seine theoretischen Mühen gelten zunächst nur seiner Selbstaufklärung und sind nur zur Erleichterung seines Schaffens unternommen. Die Menschen die auf einem andren Niveau standen zu bessern und zu bekehren war nicht sein Drang und er hat es lediglich versucht, um sich nur die allernotwendigste Luft zum Atmen, zur Ausdehnung zu sichern. So hat er zunächst seine Weimarer Freunde, mit zweifelhaftem Erfolg, heranzuziehen probiert. Vollends pädagogisch-theoretisch auf ein Publikum zu wirken das er nicht kannte und vor allem nicht sah, war seiner sinnlichen Natur nicht angemessen. Sich selbst auszubilden war immer seine Hauptsorge, und da zur Selbstausbildung auch die Aussprache und Darstellung des eignen Selbst gehörte, so kam es

zur Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit. Keine große Kraft allein: sie wirkt ins Weitere ob sie will oder nicht. Doch freilich wurde zum Theoretisieren immer mehr durch gefühlte Mängel in sich oder als durch das Gefühl seiner Fülle oder seines Könnens veranlaßt, und hat er am meisten theoretisiert und sogar polemisiert wo er am Widerstand fand: in der Wissenschaft.

THEATER

TRÖTZDEM hätte Goethe nach der Rückkehr aus Italien wohl fast verdrossen und verschlossen vor sich hingeforscht, gesammelt, spärlich gedichtet, wenn nicht dreierlei ihn zu einer Wendung nach d. h. geradezu gegen die deutsche Öffentlichkeit gedrängt hätte: die Beschäftigung mit dem Theater, die Wirkungen der französischen Revolution und die Bekanntschaft mit Schiller. Die beiden ersten als äußerer Zwang; die Bekanntschaft mit Schiller als eine mitreißende innere Nötigung. Am Theater konnte er nicht einmal seine nächsten Erfüllungen, nichts auch nur halbwegs seiner Würdiges leisten, wenn erst ein Niveau herstellte, d. h. Schauspieler und Publikum erzog, oder mehr erschuf. Wenn irgendwo, dann war beim damaligen Theater empirische Pfuscherei, lottrige Geschäftsroutine, bestentalls gebileschmäcklerei im Schwang, kurz all die Dinge die Goethe am wenigsten vertragen konnte. Hatte er sich aber einmal in die Aufgabe eingemengt, ein deutsches Theater auf Prinzipien der Bildung und der Kunst zu errichten, hatte er diese „theatralische Sendung“ auf sich genommen, einer einem Bedürfnis, einem Glauben oder einem Auftrag folgend, so wie für ihn auch in seinem eigensten Bereich der Dichtung vorbei mit dem genugsgamen und „nachtwandlerischen“ Abgeschlossenheit des Sinn-Schaffens; denn das Theater setzt unmittelbar gegenwärtiges Publikum ebenbürtiges Niveau voraus, und ein Publikum für das Goethesche Theater war erst noch heranzuziehen, da war nicht nur Theorie des Theaters, Dramas für Goethes persönliche Aufklärung nötig, sondern auch eine Klärungsarbeit nach außen, Reinigung des Geschmacks, Kampf gegen den Widerstand der dumpfen Welt.

Das Neue von Goethes jetzigen Theaterbemühungen gegenüber seinen italienischen Versuchen ist der Wille ein Volk, besser eine „Volksschule“, die Bühne zu erziehen, während er früher von der Bühne her einen höfisch-geselligen Zirkel als *Maitre de plaisir* genialische Improvisationen geliefert hatte. Auch hier mochte Goethe von der erkannten und selbst erreichten Höhe nicht mehr herabsteigen. Außerhalb seiner Bühnen-

und Kunstluft konnte er weder leben noch wirken, und sich empirisch anbequemen war nach Italien nicht mehr seine Sache: entweder auf dem eignen Niveau bleiben oder verzichten. Das Theater zu seinem Niveau zu heben versuchte er denn einmal. Nur darf man nicht meinen, er habe den Weg zum Theater gesucht, um eine größere Resonanz, ein weiteres Publikum zu finden: nein, er hat ein Publikum gesucht, um mit Selbstachtung das Theater verwalten zu können, das nun einmal auf seinem Lebensweg ihm anvertraut wurde oder das er als eine dichterische Erfahrung und Ausdrucksform bei seinem Willen zur Universalität erproben mußte. Schiller brauchte die Schaubühne als Kanzel für seine mächtige, der Öffentlichkeit bedürftige Rhetorik, für Goethe war sie ein Gegenstand seiner allseitigen Übung und Ausbildung. Goethe kam von der Bühne zum Publikum, Schiller kam um des Publikums willen zur Bühne. Beiden war Bühne und Publikum nicht gleichzeitig gegeben, wie dem echten Dramatiker, beide suchten nachträglich ein nationales Drama, d. h. Einheit von Bühne und Volk zu schaffen, um ihrer individuellen Bedürfnisse willen, Goethe um seiner Bildung, Schiller um seiner Wirkung willen.

DIE REVOLUTION

SO war Goethe durch seine veränderte Stellung gegen die Welt im Allgemeinen zum Theoretisieren überhaupt, durch eine besondere Pflicht zum praktisch pädagogischen Theoretisieren gebracht. Eine weitere Auseinandersetzung Goethes mit öffentlicher Meinung ward nötig durch die französische Revolution. Warum zwang ihn dies Ereignis aus seiner politischen Indifferenz herauszugehen, und wenn auch nicht gerade Partei zu ergreifen, geschweige sich zu einer der Parteien zu schlagen, so doch überhaupt politische Vorgänge in den Kreis seiner Betrachtung, ja sogar seines Schaffens zu ziehen? Die französische Revolution war das erste politische Ereignis in Goethes Leben welches sofort Einwirkungen auf den gesamten Kultur- und Gesellschaftszustand zeigte, die erste weltgeschichtlich fühlbare Begebenheit welche die geistig sittliche Luft veränderte in der Goethe zu atmen hatte und den Boden erschütterte worauf er wandelte, baute und säte: kurz, das erste weltgeschichtliche Ereignis das ihn und seinen Wirkungskreis nah anging. Selbst der Siebenjährige Krieg war im Vergleich dazu ein rein politisch diplomatischer, Kultur und Bildung nur oberflächlich berührender Vorgang, und der Zustand zwischen dem Siebenjährigen Krieg und der französischen Revolution war, trotz einigen Wetterleuchtens und der beunruhigenden Vieltätigkeit Josefs II., eine Epoche politischen Stillstands, wenigstens für Europa.

Goethe hatte sich gewöhnt Staat und Gesellschaft des ausgehenden Koko als selbstverständliche und unerschütterliche Gegebenheiten der Lebensdauer hinzunehmen, und auch diesen Erscheinungskreis mit seinen typischen und individuellen Eigenschaften und Wirkungen in sein Weltbild einzuordnen. Der Wilhelm Meister ist unter andrem ein Denkmal dieser Zustände, wenigstens wie sie sich am deutschen Werk zeugten, und die Lehrjahre hätten gar nicht konzipiert werden können, wenn diese Zustände nicht von Goethe als gesetzliche, dauernde empfunden wären. Denn Goethe wollte in den Lehrjahren keinen historischen Roman über eine bestimmte Bildungsepoke geben, vielmehr die Bildung eines besonderen Menschentums unter typischen gesellschaftlichen Zuständen durch die typische Gesellschaft selbst darstellen, mittels einer Bildungsromans. Es ist vielleicht dem Untergang dieser Gesellschaft wenigstens ihrer Verwandlung mit zuzuschreiben, wenn die späteren Lehrjahre, und vollends die Wanderjahre gegenüber den ersten, aus dem Urmeister mitherübergangenommen, also vor der französischen Revolution empfangen sind, an unmittelbarer atmosphärischer Frische einer an allegorisierender Allgemeinheit zugenumommen haben: jene ersten sind aus der Gegenwart und mit der Luft dieser Gesellschaft genährt. Gesellschaft hatte damals noch eine vollere menschliche Geltung. Späteren Bücher und die Wanderjahre sind geschrieben, während sie die Auflösung begriffen war und einer neuen Ordnung der Dinge Platz machen. Auf die übrigens die Wanderjahre schon den Ausblick eröffneten, merkt es den beiden Werken an, daß das eine aus der Gegenwart, das andere aus der Vergangenheit für die Zukunft gedacht ist.

Die Revolution, für Goethe schon bedrohlich angekündigt durch die Halsband-affäre, bei welcher das Königtum als solches bis zur Entkompromittierung erschien, hatte die ganze gesellschaftliche Schichtung in Stufung über den Haufen geworfen welche Goethe als eine wertvolle naturgesetzliche so doch kultur-notwendige Gegebenheit hinnahm. Auch in Deutschland die praktischen Eingriffe der Erschütterung waren sofort fühlbar, so waren doch völlig neue Gesinnungen und Forderungen der Welt, eine neue Luft, ein andres Tempo. Vor allem aber: bisher verständliche, wenn nicht als Notwendigkeit so doch als Wirklichkeit erkannte Zustände waren für Goethe problematisch geworden, er mußte sich, als Mensch wie als Denker, darüber entscheiden wie er neu ordnen und nutzen solle, ob durch Ja, ob durch Nein oder Auswahl.

Nicht als ob Goethe im landläufigen Sinne konservativ, d. h.

liefertern Staats- oder Kulturgesinnung befangen gewesen wäre, sie abgenommen und in der Gesellschaft wie er sie vorfand ein schlechthiniges, Ewiges, Unwandelbares verehrt hätte — man hat wohl sein Wideren gegen die Revolution so aufgefaßt. Nein, da jeder Staats- und Gesellschaftszustand auf festgelegtem Leben beruht, jede schöpferische Tätigkeit auf neuem und verwandelndem Leben, so kann kein Genie Parteimann sogar Patriot im Sinne des Beamten oder Bürgers sein: auch Goethe das nicht, und wenn er später die Gesellschaft anerkannte, so tat er es freiem Willen, nicht aus befangnem Geist — weil sie seine Autonomie angriff, nicht weil er ihr gegenüber keine Autonomie besessen hätte. In seinen Jugendjahren hatte er den Kampf gegen die Gesellschaft, der dem schöpferischen Menschen erspart bleibt, allerdings auch geführt, in seiner Weise, als freies Individuum gegen die beschränkten Vorteile und Konventionen der Gesellschaft, als Genie gegen Publikumsmau, nicht als Vertreter eines Standes oder einer Partei gegen die von andren Partei oder einer Regierung herrührenden Einrichtungen. Goethe hat nie für Prinzipien gefochten deren Ursprung oder Verkörperung ist er selbst war. Nun aber erhob sich mit der Revolution auf einmal aller die Frage nach der Stellung des Einzelnen, wer er auch sei, zu den abstrakten Prinzipien Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, man sollte entscheiden für Demokratie oder Aristokratie. Goethe sah sofort daß die neuen Fragen sich nur um Parteien, nicht um Gestalten, nur um Staat, um Menschentum drehten, daß aber bei der allgemeinen Erregung über die für ihn nebensächlichen Fragen die für ihn wichtigste menschenwürde Angelegenheit zu verwahrlosen drohte »Kultur oder Barbarei« — das ist rund und frei ausgebildetes Menschentum oder wüstes, stumpfes und Getreibe.

Amit war seine Stellung gegen die Revolution gegeben: er hatte inmitten allgemeinen politischen Taumels, des Streits um abstrakte Ideale, um Prinzipien und um Interessen-komplexe die gefährdete Wirklichkeit schönen und harmonischen Menschentums zu schützen, und seine nachsvolle Stimme zu erheben zugunsten der persönlichen Bildung gegen dem schrankenlosen Staats- und Parteitreiben.

Franztum drängt in diesen verworrenen Tagen, wie ehmals Luthertum es getan, ruhige Bildung zurück.

Er diesem Gesichtspunkt widerstand ihm die Revolution und widerstand er ihr: nicht daß er von vornherein eines ihrer Prinzipien besonbefehdet hätte aus parteipolitischen Gründen, etwa als Konservativer Demokratie. So wenig ihm solche abstrakte Schwärmerien wie Frei-

heit, Gleichheit, Brüderlichkeit an sich angenehm sein konnten, so ihn weiter nicht aufgebracht. Von moralischer Entrüstung über waige Ungerechtigkeit des Königsmords oder über die närrisch Greuel der Jakobiner war bei ihm auch keine Rede: die Gerechtigkeit sogar in manchem Betracht die Notwendigkeit der politischen Umwälzung mochte es dabei auch etwas blutig zugehen, hat er nicht bekämpft weniger als zum Beispiel Klopstock und andre die dem Prinzip der Revolution zujubelten und dann entrüstet waren, sobald man mit diesem Ernst machte und in Wirklichkeit umsetzte was so schön als Ideal in den Wolken leuchtete. Weder abstrakte Freiheit noch abstrakte Menschenregte regte Goethe auf. Legitimist war er auch keineswegs wie die prinzipiellen Gegner der Revolution: er hielt dafür daß für Revolutionen die Regierung der Könige, nicht die Völker verantwortlich seien: er weinte verjauchend über geköpfte Königen keine Tränen nach:

Warum denn wie mit einem Besen
Wird so ein König hinausgekehrt?
Wärens Könige gewesen,
Sie stünden alle noch unversehrt.

Goethe war kein prinzipieller Gegner der Revolution: er war nur, sofern sie seine Bildungskreise störte. Nicht dies oder jenes der Revolution war ihm zuwider, sondern daß vor lauter Revolutionen und Gegenrevolutionen-prinzipien der Mensch, Goethes wahrste und tiefste Individualität, kaum mehr zu Wort und Gestalt kam. Eine solche äußerste Verzerrung der menschlichen Bildung hatte für ihn erst die Revolution gezeigt.

Die Formen und Folgen der Revolution widerstanden ihm mehr als Inhalte, die ihm gleichgültig waren. Als Persönlichkeit gegen die Monarchie, gegen die Obrigkeit, als Mensch gegen Prinzipien, als Ordnersinn gegen Anarchie, nicht als Demokrat gegen Demokratie, nicht als Legitimist, wandte Goethe sich gegen die Revolution, ähnlich wie Erasmus gegen das für ihn rückständige tunende Mönchsgezänk der Reformation. Und auch dies tat Goethe nur scheinbar: Für oder Wider die Revolution war auch in Deutschland eine Lösung geworden der sich kaum jemand entziehen durfte .. selbst der ländliche Wieland ward ihr gegenüber zum Politiker und wenn nicht propheten so doch zum Weissager.

Goethe schloß sich an keine der vorhandenen Parteien an, sondern er schaute sich über sie, verarbeitete in der Stille die Eindrücke des Ereignisses, sprach sie möglichst in der Distanz der Dichtung, nicht als Manifest oder Programm sondern durch Spiegelung und im Gleichnis aus. Seine Sorge war sich nicht überwältigen zu lassen, mitten im Getümmel

nungen und Worte wollte er sehen was die menschlichen und sachlichen Realitäten des Ereignisses seien. Seine zweite Sorge war dann freilich die Andren, deren er als Umkreis und Publikum bedurfte, nicht überwältigen zu lassen und soweit es in seinen Kräften stand ihnen von seiner Sicherheit gegenüber der Weltbewegung mitzuteilen. Indem er seinen Standpunkt abgrenzte, handelte er nicht nur für sich, sondern für alle die nicht durch das Parteiwesen um ihre geistige Freiheit kommen wollten. Seine Haltung der Revolution gegenüber ist wichtiger als seine Meinung: er bewahrt sich, wider die rückhaltlosen Verteidiger des Bestehenden und die rückhaltlosen Verherrlicher des neuen Menschheitmorgens, inmitten der Parteien als der Hüter der Bildung und des persönlich freien Menschentums.

Goethes Auseinandersetzung mit der Revolution vollzog sich in drei Stadien oder in drei Distanzen. Das erste ist Kritik ihrer komischen oder lästigen Symptome, der Fern- und Nebenwirkungen auf deutschem Boden, scherhaft abwehrend als Verspottung der kleinlichen Zerrbilder revolutionären Geistes, in den Komödien *Der Bürgergeneral* und *Die Aufgeregten* .. ernsthaft als Erörterung der seelischen Grundlagen und der sittlichen Folgen des revolutionären Geistes, in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter und in einzelnen Epigrammen. Das zweite Stadium ist die dichterische Darstellung des Eindrucks der Revolution als einer Menschheits- und Deutschheits-erschütterung in *Hermann* und *Dorothea*. Auch hier freilich ist Warnung und Mahnung an die Deutschen mit der Darstellung verknüpft, in die Darstellung hineingelegt:

Nicht dem Deutschen geziemt es, die furchterliche Bewegung
Fortzuleiten und auch zu wanken hierhin und dorthin.

Gerade dies betonte Goethe, daß französische und deutsche Bedingungen nicht dieselben seien, und daß Übertragung der Symptome auf andren Körper ein Aberwitz sei: er hatte zu sehr den Sinn für das einmalig gewordene Eigengewächs, um deutschen Körper mit französischen Arzneien heilen zu wollen. Darum betonte seine Abwehr gerade gern das Komische der deutschen Französelei und seine Darstellung gern das Gefährliche einer fremden großen Einwirkung. Das dritte Stadium ist der Versuch den Gehalt und Grund der Revolution in ein großes typisierendes Sinnbild zusammenzuschauen, das Ganze der Revolution als eines geschichtlichen Urphänomens zu vergegenwärtigen, und sich dadurch von ihrem Druck zu befreien: in der Natürlichen Tochter. Hier typisiert er diejenigen Elemente der allgemeinen Menschennatur aus denen solch ein Ereignis hervorgehen kann: die verschiedenen Interessenschichten und ihre Begehrlichkeiten, Schwächen, Stärken.

Dabei ist er freilich so schematisch verfahren, hat so gründlich allfällige Historische filtriert aus Charakteren und Schicksalen, daß vom Verlust der französischen Revolution, welche doch Inhalt und Anstoß zu dem gab, nicht mehr viel übriggeblieben ist. Ein französisches Memoirer von 1798 bot die stofflichen Motive und ist auch daran schuld daß die geheuerste Massenerschütterung der Geschichte hier nur erscheint, insbesondere ein adliges Einzelschicksal davon betroffen wird. Doch worauf es Goethe in diesem Stadium seines Verhältnisses zur Revolution ankam, das war gerade nicht mehr ihr besonderer geschichtlicher, nur ihr allgemein menschlicher Gehalt, und den konnte er (der schon im Egmont Geschichtsgeist zeigte, insofern sie Einzelgeschicke schafft) jetzt erst recht nur zeigen, der Wirkung des Ereignisses auf den Menschen, nicht auf die Menschen und die Völker, an seiner Begründung aus der Menschen-natur, nicht der Geschichte, also, nach seiner Denkart, aus der Notwendigkeit, nicht den Zufällen.

Die drei Stadien von Goethes Verhältnis zur Revolution bezeichnen Maße der zunehmenden Distanz die er zu ihr gewann, eine zunehmende Gerechtigkeit, oder wenigstens einen Willen zur Gerechtigkeit: diesen mußte Goethe zu üben, indem er an der Revolution mehr und mehr das Historische-Zufällige als ein Mensch-, d. h. Natur-gesetzliches auffaßte, von denrscheinungsformen zu ihrem Grunde, von ihren politischen Symptomen, ihrem menschlichen Sinn und Gehalt vordrang. Mehr und mehr gedenkt er die Revolution des politisch historischen Kostüms, des aktuellen Leder- und Dran zu entkleiden und ihren ewigen naturgegebenen Menschencharakter herauszulösen. In den politischen Komödien hat er ihre äußerlichen Natur-symptome, in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter ihre politischen Folgen an deren einzelnen Vertretern zeigen wollen, in Hermann und Dorothea erscheint sie bereits als Ausdruck einer menschlichen Gesinnung, als Eindruck einer geistigen Wirkung auf empfängliche Gemüter überhaupt, Enthusiasmus und Furcht. Die Natürliche Tochter sollte nicht mehr als Typus, Gesinnung und Wirkung, sondern Ursache, Wesen und Inhalt des revolutionären Prozesses selbst geben. Freilich ist das erhaltene und geführte erste Stück der beabsichtigten Trilogie nur Vorstufe, erst die beiden anderen zum zweiten Teil lassen diesen Zweck deutlich werden. Gerade daher zeigt Goethe sich am tiefsten mit der Revolution einließ erscheint Volk und Masse am meisten nur als die Summe menschlicher Einzelfaktoren, um Goethe das Problem der Revolution selbst darstellen und auflösen zu können, da erschien es ihm als erste Pflicht der Wahrheit und Klarheit aus dem Durcheinander der Massenbewegung eben die menschlichen Einzelfaktoren.

erauszuarbeiten aus deren Addition und Multiplikation, aus deren gesamten und widerstreitenden Interessen, aus deren kollektiven und persönlichen Eigenschaften jede Massenbewegung entsteht oder vielmehr bestimmt.

Das bestimmt Anlage und Aufbau der Natürlichen Tochter.

Bei dieser dritten Stufe der geistigen Distanz vergegenwärtigte sich Goethe französische Revolution zum Schaden für sein Drama erst zu der Zeit als er durch Schillers Einfluß zugleich am weitesten abgekommen war von jedem unbefangenen Verhältnis zum Stoff, als ihm die Theorie stützungen, die bewußte Anwendung von Kunstsinsichten beim Schaffen die paradigmatische Ausführung zum Bedürfnis geworden war. Die natürliche Tochter ist sein theoretisches Drama, wie die Achilleis sein theorethisches Epos ist. Ein durchaus intellektuelles und pädagogisches Verhältnis zur Revolution bildet den Anstoß zu dem Werk, einem durchaus theologischen Vorsatz, der paradigmatischen Freude am Kunstdrama dankt es eine Ausführung, wenig günstige Bedingungen um ein lebendiges Werk, eine ursprüngliche Dichtung, die Bildwerdung unmittelbaren Lebens herzu bringen... und in der Tat ist Die natürliche Tochter — man kann nicht Viderspruch gegen das Urteil der Menge und aus Feinschmeckertum abweugnen — ein künstliches Produkt in allem worauf es Goethe dabei an. Die Kräfte und Bewegungen des großen Geschehens das er verhildlichen wollte, die typischen Vertreter der revolutionären Zustände, Bewegungen, Opfer sind abstrakte Schemen geblieben, von denen uns keine überde, geschweige eine Gestalt, unausweichlich vor der Seele west, blaß und leer wie Stahlstiche jener Zeit die mitunter als Linienspiel eine unbewohnte Grazie haben, aber kein Gewicht und keinen Charakter. In der Entwicklung — welche doch nur als positive unwillkürliche Durchseelung der Durchgeistigung, nicht als bewußt negative Ausscheidung, Sterilisierung, Reinigung des Stoffs ein ästhetischer Wert ist — ging Goethe hier, und aus mißverstandener Theorie des griechischen Dramas, bis an das Ende des Wegs den er mit der Iphigenie, aus einer neuen Kraftesammlung, aus einer Fühl- und Schweiße, begonnen hatte.

Es mythische Zusammenschauen und kultische Rituell, welches die stil-Einfachheit des griechischen Dramas hervorbringt und Goethe als Vorlockte, hat nichts mit den daraus nachträglich abgeleiteten Kunst- und Regeln zu tun, auf Grund welcher unsre Klassiker nachher experimentierten, Schiller in der Braut von Messina, Goethe in der Natürlichen Tochter. Auch die richtigste Theorie kann als solche nicht Kunst zeugen, und wird falsch, d.h. unfruchtbar in dem Augenblick da sie von der Betrachtung zum Schaffen übergeht. Auch die Iphigenie und der Tasso danken

ihrer antikische Reinheit und Stete nicht der theoretischen Nachahmung antiken Kanons, sondern der tragischen Gehaltenheit, Verdichtung und Weihe seines damaligen Lebens, einer Stimmung freilich die sich über Jahren zu Gesinnung und endlich zu Theorie niederschlug, und die Lebensstimmung niedergeschlagenen Theorie kamen die griechischen gödien als Vorbilder neu entgegen. Denn keine Theorie flog Goethe außen an, doch hatte auch jede die ihm aus Leben sich ergab die wieder Leben d. h. Gebild zu wirken, und auf diesem Weg seiner gehaltenen Lebensstimmung (welcher Iphigenie und Tasso, seine beisagungs-dramen, entstammt) über die Theorie vom stoffloskeusischen Stildrama gelangte er zu der Anwendung dieser Theorie in der natürlichen Tochter.

Was in diesem Werk noch wirkliches Leben hat kommt weder aus dem vollkommen theoretisch entwicklichten Stoff an dem Goethe sein sches Stilexperiment vornahm, noch aus den abgewogenen Kunstmittel-Aufbaus und der Sprache vermöge deren er die französische Revolution in einem dekorativen Geistgewebe stilisierte und sterilisierte, zu einer vierten Denk-traum, sondern aus den Resten der Iphigenien-stimmung Tasso-tragik, die weder durch den heterogenen Stoff behindert noch durch die theoretischen Mittel ganz wegsublimiert werden konnten. Nur die Handlung und nicht die Gestalten, aber einzelne Stimmungen des Zichts und des Opfers, in lyrischen Tonfällen mehr schwingend als amatischen Gegenüberstellungen oder Gebärdungen verkörpert, geben künstlichen Gebilde einen Hauch von ursprünglicher Dichtung, und es technisch das durchstilisierte Ende der Iphigenie-Tasso-reihe ist es auch seelisch das Aus- und Abklingen der Tragik die dort vor dem Dichter lebt, die dort vor allem wirklich bis zur dramatischen Größe gelangt, nicht bloß in lyrisch-dialektischen Stellen, gleichsam gegen den Willen des Dichters, hängen geblieben ist. Denn Stil, Bau und Inhalt der Iphigenie und des Tasso kommen aus dem tragischen Konflikt der Natur und der Gestalten sind Verdichtungen der ringenden Goethischen Kräfte, keine dramatische Energie ward ihnen entzogen durch die Entfernung eines mit dem Grundkonflikt von vornherein nicht gegebenen, nicht erwachsenen, ihm nicht gemäßen Stoffs, oder durch theoretische Versuche.

Die Natürliche Tochter war ursprünglich gar nicht angelegt als Beisagungs-drama, sondern als ein Revolutions-drama, und brachte eine mächtige fremde Stoffmasse mit, und diese Stoffmasse sollte noch drein typisiert, stilisiert, entstofflicht werden kraft klassizistischer

forderung. Weder der Stoff noch die Theorie reichte bis in den inneren Bereich der Goethischen Seele, aus dem dramatische Handlung, lebendige Dichtung entsteht, wohl aber ergab sich bei der Darstellung für Goethe die Möglichkeit da und dort seine wirklichen Lebensstimmungen auszudrücken, einzufüllen — Stimmungen aus dem Bereich der Opferjahre, die in Iphigenie und Tasso bereits selbständige Dramen geworden waren. Die Gestalten selbst kommen wo anders her als aus diesem Lebensgehalt, sie sind nicht dramatische Sinnbilder seiner Entzagung, wie Iphigenie und Tasso, sondern allenfalls Mundstücke der Leiden welche in Iphigenie und Tasso Sinnbilder geworden waren, und sie sind außerdem, ja hauptsächlich allegorische Typen für die bewegenden Kräfte und Konflikte der französischen Revolution.

Wenn man schon einige Szenen in der Natürlichen Tochter wegen des reinen Ausdrucks adligen Verzichtes und erhabener Einkehr nicht ohne Ergriffenheit lesen kann, so enthält sie doch von dieser Seite her nichts was wir nicht schon aus Iphigenie und Tasso kennen, und ursprünglicher kennen. Als Bild der französischen Revolution aber kann sie uns nicht genügen, und so bleibt das Werk uns ehrwürdig als ein Versuch des großen Mannes das große fremde Ereignis auf seine Weise groß zu sehen, ohne die mitreißende suggestive Kraft seiner ursprünglichen Visionen und Lebensbilder, und als das Ende einer Belehnungsreihe in deren letztem und dünnstem Ausläufer noch etwas webt von dem dichterischen Zauber ihres Ursprungs.

SCHILLER

WIR haben die Erfahrungen betrachtet welche Goethe nach der italienischen Reise zwangen oder veranlaßten, über das naive Schaffen und die bewußte Selbstgestaltung hinaus, zu theoretisieren, zu kritisieren, und sich auseinanderzusetzen mit Aktualitäten: die Wissenschaft, das Theater und die Politik mußten ihn wohl oder übel aus der bloßen Produktion und Kontemplation heraus locken und in seine Arbeitsweise einen pädagogischen, aktiven, kritischen Zug bringen der ihm früher fremd war (die Opposition des Sturm-und-drang-jünglings gegen die Gesellschaft, die Resensionen in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen und die Blätter von deutscher Art und Kunst, sind mehr Ausbrüche eines eben freigewordenen, ins Offne dringenden Temperaments als pädagogische und kritische Wege zu einem bestimmten Ziel, sie dienen der Freiheit Goethes ohne Rücksicht auf Ausbildung oder Belehrung eines Publikums). Jene neuen Anlässe zu kritischem, kritisierendem, ja propagatorischem Schaffen wurden verstärkt.

vereinigt und vertieft durch den Bund mit Schiller.

Durch zweierlei ist Schiller für Goethe eine Erleichterung und eine Neuerung seines bis zur Verdrossenheit vereinsamten Lebens geworden. Wiedererwecker seiner dichterischen Arbeitslust und der einzige ebenbürtige Geistesgenosse und Mitregent den er je gefunden: durch seine überlegene zugleich tiefe und geschulte dichterische Intelligenz, und durch seine ermüdliche Aktivität, zwei Eigenschaften die wir in dieser Vereinigung den andren großen Zeitgenossen vergeblich suchen, zum wenigsten bei den dichterischen Menschen der Epoche. Dies gerade hat Goethe bedurft: Mann der Dichter genug war, um ihn als einen Dichter, also von seinem eigentlichen Wesen aus, nachfühlen zu können, der geistig umfassend tief genug gebildet war um nicht nur mitzufühlen, sondern mitzudenken und mitzubegreifen, und der energisch und feurig genug war um in steter Bewegung und Wachsamkeit zu erhalten, wenn er vor Einsamkeit sich zu verkapseln, zu ersticken drohte.

Gerade in dem kritischen Zeitpunkt als ihm die Unmöglichkeit klar mit seinem in Italien errungenen Bildungszustand und »ideal zu wirken« ein neues Leben um sich zu verbreiten, das ihn selber wieder speisende Befruchtung, knüpfte sich Goethes Bekanntschaft mit Schiller: dieser Mann brachte den Ernst des dichterischen Willens, ein Niveau das Goethe betreten konnte, ohne sich etwas zu vergeben, einen Charakter dem er anvertrauen konnte, ein Verständnis für Goethes Wollen und Wesen, aus schwärzender Begeisterung sondern kritischer Einsicht, nicht aus Charakterlosigkeit sondern aus dem Gegensatz, ferner einen Glauben an Volk, Bifikum, Menschheit und Zukunft wie Goethe ihn sich wünschte, ohne sie haben zu können, der aber ansteckend und belebend wirkte. Der Gefall war daß Schiller nicht aus der gleichen Richtung kam wie Goethe, sondern aus der entgegengesetzten: er war eine Ergänzung, nicht eine Steigerung oder Unterstreichung Goethischen Daseins, und darum für Goethe gleich Prüfstein und Schärfstein. Daß ein Gegner ihn so begriff wie Schiller in dem großen Brief worin er die Summe der Goethischen Existenz als das mußte für Goethe wertvoller sein als die enthusiastische Zustimmung der Jünger und Verehrer die er gefunden, vollends als die dumpf-stumpfe Anerkennung die dem berühmten Autor oder dem unverständigen Eindruck seiner mächtigen Persönlichkeit galt — derlei brachte ihn seiner Bildung, Tätigkeit und Erkenntnis nicht weiter. Er war zu sehr auf sich am Spielzeug des Ruhmes noch zu ergötzen, zu sehr in beständiger Selbstschreit begriffen, um ohne vernünftige Teilnahme nicht ins Bodenlose in eine unfruchtbare Einsamkeit hineinzugeraten. Er war zu anspruchs-

geworden um sich mit dem zufälligen Zuspruch und Beifall gutmütiger Freunde wie Knebel und Wieland, mit der wohlmeinenden oder verbitterten Kritik zurückgebliebener Lehrer wie Herder zu begnügen, er war noch nicht selbstgenugsam und erhaben genug um ohne jedes belebende Mit- und Widerreden auszukommen. Die alten Freunde standen auf einem andren Boden, auf den er nicht mehr zurückkonnte, und auf der Höhe der er sich entgegenmöhnte, konnte er niemanden erwarten: eine ihm nacherzogene Jugend war noch nicht in Sicht, wenn auch im Werden. Nur in engen Bezirken einzelner Beschäftigungen konnte er Verständnis erwarten, mehr für seine Gedanken als für den Grund aus dem sie kamen, mehr Gesellen als Jünger, mehr Helfer als Begreifer. Solche neben ihm subalterne aber vertrauenswürdige Leute nahm er noch am ehesten dankbar, aber resigniert, in seine Freundschaft auf: Heinrich Meyer, und später Zelter. Er schätzte und liebte, ja überschätzte sie sogar, aber der seelischen Einsamkeit ent hoben sie ihn nicht. Mehr als je galt jetzt die Klage:

Ich muß mein Glück nur mit mir selbst genießen,
Dein holdes Licht verdecken und verschließen.

Der Herzog, unter seiner näheren Umgebung, außer Herder, wohl die einzige durch Genialität ihm verwandte Natur, war doch zu wenig spezifisch Dichter und überhaupt Seelenmensch, auch zu sehr im eignen Pflichtkreis gebannt, um nach den Blütejahren einer feurigen Jugendfreundschaft ihm mehr sein zu können als ein gütiger und vertrauernder Gönner. Herder selbst, das erste Genie dem er in seinem Leben begegnet, das einzige das bisher auf das Ganze seiner Entwicklung unvergeßliche und dankbar anerkannte Wirkung geübt, war stehen geblieben auf Gemüts- und Seelenstufen die Goethe längst überschritten hatte, er fühlte daß er stehen geblieben und schon überholt war, ohne es doch sich in seinem ehrgeizigen und ruhelosen Herzen mit gelassener Heiterkeit eingestehen zu wollen, und so begleitete er Goethes stetiges Weiterschreiten mit einer aus Staunen und Bitterkeit, aus alter Liebe und Neid gemischten Kritik, die diesem nichts helfen konnte, da sie rein persönlicher, nie sachlicher Natur war, und die ihn doch verletzen mußte, weil sie von einem alten Freunde kam den er ungern auf dem Neidpfad betraf.

Da kam Schiller zu ihm: auch er ursprünglich nicht frei von Neid, aber mit dem Neid des Emporstrebenden, nicht des Überholten, und bereit zur Anerkennung beneidenswürdiger Vorzüge vor denen es kein Rettungsmittel gab als die Liebe, mit dem Neid des Verstehenden, nicht des Zurückgebliebenen, vom Verständnis Ausgeschlossenen — er selbst meinte, mit dem Gefühl des Brutus gegen den Cäsar — worin eine tiefere Anerkennung

der Größe liegt als in der Leichenrede des Antonius. Auch Goethe kan fangs dem Jüngerem mit einem heilsamen Mißtrauen entgegen: in den revolutionären, mit Freiheits-pathos gefüllten Dramen sah er ja gerade den Wiederkehr einer Zeit die er in sich überwunden hatte, und die ihm der Rückkehr aus Italien als böses Omen doppelt widerwärtig war. Räuber und Heines Ardinghello -- von der lebhaften Jugend und vom Publikum begeistert begrüßt als die berechtigte Nachfolge und Weiterführung von Goethes jugendlicher Emanzipationspoesie -- schien trotz oder gerade wegen des großen Talents ihrer Verfasser fratzende Gespenster seiner eignen Jugendkrankheiten. Was er in sich mühsam geworden das sollte ihn nun von außen aufs neue ängstigen.

Doch Schiller selbst war ein anderer geworden als das Bild das seine herigen Werke von ihm in die Welt gesetzt hatten.. gerade so kräftig nicht so maßlos, gerade so feurig, aber nicht so flackernd, gerade so aber nicht so heftig. Er war klar, sicher und lauter. Er hatte sich C schon empfohlen, wenn auch nicht gerade eingeschmeichelt, durch männliche und gründliche Kritik des Egmont die, von einem durchdachten philosophischen Prinzip aus verfaßt, gleich weit entfernt war von der himmelung oder Anbiederung wie von dem bornierten Widerspruch durchschnittlichen, noch immer platt rationalistischen oder poetisch findsamen oder genialisch begeisterten oder geschmäcklerisch klugen Läten, wie sie aus den von Lessing, Klopstock, Herder oder Wieland gezogenen Furchen emporschossen. Hier war, das erkannte Goethe gleich, ein Mensch aus eigener Geist -- selbstständig an Kant als Denker gebildet -- der mindestens wenn nicht ein ebenbürtiger Gefährte so doch ein ebenbürtiger Kämpfer, der erste würdige Kritiker werden konnte. Das Gespräch mit Schiller über die Metamorphose der Pflanzen bestärkte diesen Eindruck: weniger Mann ein Gegner war, so war er es wenigstens aus vollem Verständnis und auf gleichem Niveau, als eine anders gerichtete, nicht als eine etwas dumpfere Natur, nicht aus privaten Gründen, nicht aus Unzulänglichkeit. Hier war ein Mann dem daran lag ihn sachlich und wesenhaft zu begreifen und selbst die Gegnerschaft eines solchen Begreifers mußte Goethe wertvoller sein als die blinde Liebe und hilflos subjektive Begeisterungswa des Pempelforter Freundeskreises, die er gerade bei der Rückkehr nach Frankreich erfahren hatte. Die Jacobis liebten seinen Charakter und schraken vor seinen Eigenschaften, sie schwärmt für sein Genie und deuteten oder mißbilligten seine Werke, sie waren entzückt von seinem Temperament, aber verstimmten über dessen Ausbrüche, sie priesen seinen Geist und wußten nichts mit seinen Gedanken, zumal mit seiner Dichtkunst.

hung anzufangen, sie ehrten seine Gesinnung, verstanden aber weder Bildung noch seinen Glauben, sie standen unter dem Zauber seiner Macht, ohne von seinem Gehalt berührt zu sein: sie huldigten seiner Wirkung, und begriffen nicht sein Wesen.

Gegenüber dieser Art Anhänger, man kann sagen weiblicher Art, mit ihrer sich übersinnlichen Schwärmerie, einer Anhängerschaft, wie sie Goethe bald rückhaltlos schwelgend bald empfindsam weinerlich, seit seinen Herz- und Werther-jahren begleitet (Klinger, Wagner, Lenz war der erste, bis und Lavater der zweite Kreis) gegenüber diesem allzu nachgiebigen und allzu schwankenden Material war Schiller vor allem, ob Gegner oder Freunde, ein Mann — der »felsige Schiller« nennt ihn Jean Paul — gegen streng und unerbittlich, und daher auch andre nicht an Zufallsempfindungen und subjektiven Neigungen, sondern an einem hochgespannten und messend das sittlichen, nicht nützlichen Ursprung hatte, den Willen, der bloß den läßlichen Geschmack in Anspruch nahm, und den ganzen Menschen, nicht nur sein Talent oder sein Gemüt forderte. Mit solchem gemessen und von solchem Kritiker gerichtet und anerkannt zu werden konnte Goethe sich gefallen lassen, mochte ihm auch, bei seiner ung bildenden und reifenden Natur, vor der rigorosen Unbedingtheit ein großer grauen womit hier der Wille und der Geist sich der Natur gegenüberstellte. Aber dieser Wille war lauter, dieser Geist war echt, scharf und klug und die »große Mutter Natur« konnte sich jederzeit selbst schützen gegen die etwaigen Übergriffe des Menschen.

Goethe imponierte an Schiller vor allem, gerade im Vergleich zu seiner eigenen Empfindlichkeit und Empfänglichkeit für äußere Einwirkungen, die eine „felsige“ Selbständigkeit und mannhafte Sicherheit des Forderns und Verhagens. Eine Bereicherung seines Gesichtskreises, eine Vertiefung seiner ethodischen Einsichten in Bildung und Wissenschaft durfte er erwarten, ebenso wie ihm hier das bisher fremde Gebiet der Philosophie, der begrifflichen moralischen Deutung der Welt, nach seiner eignen künstlerischen und menschlichen, in einem großen lebendigen Charakter verkörpert begegnete. Nur durch den Menschen, nicht durch das System konnte Goethe zur Philosophie gelangen: auch Spinoza war ihm lieb geworden durch begriffliche Formulierung einer ihm verwandten oder notwendigen Menschenkenntnis, nicht als Autor eines konsequenten und tiefen Systems. Die zeitige philosophische Bewegung, ja Erschütterung die mit Kant einsetzte, die so gut wie die französische Revolution Goethes Weltbild angehen sollte, war ihm bisher menschlich noch nicht fassbar geworden, da er keinen dichten Anhaltspunkt fand: Kant selbst ist unter den großen Philosophen

vielleicht am wenigsten eine Gestalt: was man über ihn an anekdotischen Überlieferungen aus Biographie und Briefwechsel besitzt zeigt einen werten und bedeutenden Mann, aber nicht in dem Sinn das gestaltende Prinzip seines philosophischen Werks wie Plato, Spinoza oder selbst Descartes. Haltung und Leben Sinnbilder ihrer Systeme, nicht nur Urheber, Schöpfer und Träger ihrer Systeme sind. Das Reich Kants schickte gleichsam als Gesandten an Goethe — hier war Gestalt, Vertretenheit, lebendige Wirkung der Philosophie menschlich fassbar, und schon die Erscheinung Schillers gab Goethe über Kantische Philosophie was objektiv richtigeren, so doch persönlich fruchtbareren, das heißt ja für wahreren Aufschluß als etwa die Lektüre der drei Kritiken. Hier nicht Lehre und Theorem, sondern Form, Wille und Richtung ... und kein Mann war Dichter und bemühte sich um philosophisches Verständnis um menschliche Gemeinschaft mit ihm, er wollte nicht nur etwas bringen, auch etwas und zwar ein Ganzes, Eignes zu bringen. Von wem sollte Goethe damals noch etwas anderes erwarten als sachliche Prinzipien?

So war Goethe wohl schon durch den persönlichen Eindruck gewonnen für die Mitarbeiterschaft an dessen neuem Zeitschriftenprojekt „Die Horen“, welches das erstmal alle bedeutenden Köpfe des Landes zu gemeinsamem Bildungswirken vereinigen und kraft der gesammelten Autorität das hohe Niveau der Autoren halten und dem gebildeten Publikum aufnötigen sollte; dabei ward auf den schon eingetretenden Heerbann aller einzelnen Circößen gerechnet und von deren Verbindlichkeit und Ausbreitung wirklicher Bildung erwartet. Goethe durfte und wollte nicht fehlen: hier fand er einen Weg aus der Einsamkeit zur Wirkung, eine geistige Luft in der er den Mund öffnen konnte — und bei seinem Strebem nach Universalität mochte er hoffen in solcher Verbindung und klarer zu werden über den Kreis der Wirkungsmöglichkeiten eine sehr interessante Unterhaltung wird es werden, sich über die Prinzipien zu vereinigen, nach welchen man die eingesendeten Schriften hat, wie über Gehalt und Form zu wachen, um diese Zeitschrift von den anderen auszuzeichnen.“ Ihm schwelte ein geistiges Zensoramt vor, wie es in der damaligen Weltübersicht entsprach. Klar geworden über die Prinzipien von Kunst und Wissenschaft für sich selbst, litt er an der Unmöglichkeit einer fruchtbaren Anwendung und Verbreitung. Wollte er sich nicht drehen, sondern den Kreis erweitern, so mußte er ein Publikum haben, eins bilden: eine eigens propagatorische Begabung fehlte ihm, bot ihm von selbst durch eine glückliche Fügung Schiller die sein-

meinsamer Arbeit an. Unter diesem Zeichen schlossen sie ihre Bekanntschaft: den Bund des aktiven mit dem produktiven Genius.

Doch das war erst eine praktische Vereinigung zu idealen Zwecken, eine Mitarbeiterschaft aus gegenseitigem Bedürfnis: die Freundschaft begründete sich auf innere Teilnahme, auf Sympathie und „Syn*ethie.“ Kurz nachdem das praktische Bündnis geschlossen war, die Einrichtung der „Horen“ im Gang war, bekam Goethe von seinem neuen, man kann sagen Impresario, zu seinem Geburtstag 1794 jenen Brief worin ihm sein eigner Bildungstypus und Gang von innen heraus mit so seelenkünderischer Kraft und Klarheit dargelegt wurde, daß er zugleich erschreckt und entzückt war. Hier sah er sich das erstemal als ein Ganzes nicht nur gefühlt, sondern begriffen, nicht nur begriffen in seiner Erscheinung, sondern in seinem Gesetz und seiner Aufgabe. An demjenigen Zeitpunkt seines Lebens da er in der tiefsten Unverstandenheit stumm und verdrossen weiterschritt durfte er unerwartet erfahren daß es einen Geist gab in dem sein Bild vollkommen rein und wahr, nicht mit subjektiver Neigung, sondern mit objektiver Wirkung sich eingedrückt hatte: er war nicht mehr allein, er sah eine fruchtbare angemessene Wirkung seiner Existenz, wogegen die früheren nur trüb, dumpf oder verzerrt waren. Er fand in der Erkenntnis eines ursprünglichen Gegners und noch neuen Weggenossen, was er kaum in der Liebe seiner Charlotte von Stein gefunden hatte: sein eignes Dasein wiedergeboren in einem andren Wesen, das ist metaphysisch: das Zeugnis für die Weltwerdung seiner Einzelexistenz. Wie hätte er nicht den Seelenkünder als Freund begrüßen sollen!

Schillers Brief vom 23. August 1794 ist der Grund dieser Freundschaft. Historisch ist er der erste wirkliche Versuch Goethe als Wesen darzustellen, den Sinn seines Daseins zu deuten, philosophisch bis auf den heutigen Tag das Tiefste was über Goethe gesagt ist. Goethe erwiderte ohne Überschwang, aber mit einer tiefen lange nicht mehr gefühlten Genugtuung, die wie ein Atemholen klingt nach dem Druck langer Resignation: in dieser Antwort steht knapp und sachlich alles was Goethe in dem neuen Freund gewonnen hatte und was er sich von ihm erwarten durfte. Schillers Geburtstagsbrief, Goethes Antwort und Schillers darauf folgender Brief vom 31. 8. 1794 worin er, auf Goethes Wunsch, die Summe seiner eignen Existenz mit der selben Klarheit zieht, und dadurch zugleich seinen Gegensatz und Nachteil gegen Goethe ausspricht (die beste Parallelie beiläufig, die zwischen Goethe und Schiller gezogen wurde) diese drei Briefe sind die Ouvertüre zu dem ganzen Briefwechsel, ja das Grundthema ihrer Freundschaft worüber alle späteren Variationen sind: Ausdeutung und Ausbeutung des Gehaltes den sie mitbrachten, vermahlten und fortzeugen ließen . . . der Gehalt selbst und Gondolf, Goethe

ihr Wille ihn zu gebrauchen ist in den ersten drei Briefen ausgesetzt.

Also zweierlei bedeutete Schiller für Goethe zunächst, von allem E abgesehen: er ist der erste Geist der Goethe ganz begriff und ihm zu folgen und zu helfen vermochte — und er hat ihn, kraft dieses ernsten Verständnisses und kraft seiner moralischen, immer anfeuernden, welche Goethen zugleich publizistische Anregungen gab und Anstellte, produktiv erhalten. Dies ist im Grund der geistesgeschichtlichen Sinn und Erfolg solcher Unternehmungen wie die Horen und die almanache; sie haben Goethe Anlaß und Raum gegeben seinen Gründen zu bringen und auszusprechen, wozu er in jener Epoche seiner ohne innere Anregung und selbst äußeren Zwang, wohl nicht ver gelangt wäre. Schillers redaktionelle Bedürfnisse halfen Goethe auf Selbstgenugsamkeit herauszulocken. Indem Schillers und Goethes Ströme sich vereinigten, empfing Goethe eine neue Aktivität, und einen neuen Gehalt. So ist das Verhältnis von Nehmen und Geben zu beiden bestimmt: dem ungeheuren Reichtum Goethes hatte Schiller eigentlich neuen Gehalt zuzufügen: nur neue Bewegung und Tätigkeit, neue Ausführungsart ermöglichte er ihm.

Das wird deutlich, wenn man Schillers Wirkung mit der irgendeine großen Goethischen Erlebnisses vergleicht: jedes hat Goethes Lebens wesentlich verwandelt, sei es bereichert sei es vertieft sei es gelockert. Schillers Wirkung bezieht sich auf die Form unter der Goethe seine sorgfältigen Inhalte verweitert und betätigt. Herder brachte in Goethes Geschichtliche und ästhetische Bildungsmassen die sich im Goethes Straßburger Lyrik niederschlugen, jede Geliebte Goethes hat Seele irgendeinen menschlichen Typus, einen Gefühlsgehalt zurück, der in seiner Dichtung als Stimmung, Ereignis oder Ideal weiter wirkt. August ist mindestens in »Ilmenau« und in jenem Venezianischen Ep. als ein poetischer Inhalt von Goethes Leben gefeiert. Was Italien als eine haltsbereicherung, nicht nur als Zustands-wandlung für Goethe bringt haben wir gesehn. Von allen ganz großen Erlebnissen Goethes hat Schiller am wenigsten auf Goethes Gehalt, d. h. letzten Endes sein Weltbild gewirkt, man müßte denn die im Grund für Goethes Erfahrung unfruchtbare, wenn auch für seine Forschungsmethode ihm merkliche Bekanntschaft mit Kantischer Philosophie als eine Bereicherung von Goethes Weltbild ansprechen. Schillers eigne Gestalt ward nach seinem Tod einem heiligen Heldenbild verdichtet und als solches freilich auch selbst in sich und für sich: in dem Epilog zu Schillers Glocke, in den Maskenzügen, in den Tag- und Jahresheften, in den Gesprächen mit

n lebt seine Persönlichkeit weiter. Aber auch hier ist er für Goethe eine Einzelgestalt, nicht Repräsentant eines ganzen neuen Gehaltbereichs. Herder, Karl August, Charlotte Stein, ja noch die ihm persönlich fern Napoleon und Byron es geworden sind.

noch abgesehen von dem was Schiller als Gehalt für Goethe gewesen auch die sachlichen Inhalte die er Goethe zugebracht hat stehen in keinem Verhältnis zu Schillers Wirkung auf Goethes Lebensform, Lebenszusammenhang. (Den Unterschied zwischen Lebensinhalt und Lebenszustand verleihe ein Gleichnis: wenn wir schlafen und träumen, so ist der Schlaf Zustand, der Traum der Inhalt.) So ist das was Goethe unter Schillersfluß produzierte, also die Inhalte seiner Produktion, von Schiller fast unabhängig: aber daß er überhaupt wieder produzierte, daß er seinen Gehalt auszusprechen und zu gestalten sich gedrängt fühlte, kurz, daß er wieder in einen produktiven Zustand geriet: das ist Schillers Werk.

Was Goethe für Schiller ward das ist allerdings gerade Gehalt. Wenn Goethe darüber erstaunte wie Schiller bei jeder neuen Begegnung gewachsen so durfte er sich selbst daran den Hauptanteil zuschreiben. Schillers ehemalige Aktivität empfing von dieser ihm an Reichtum unendlich überlegenen Natur erst eigentlich „Welt“. Bisher angewiesen auf seine starke Phantasie, die beinah nichts als Flamme war, empfing er von Goethe Brennstoff aus dessen voller Natur- und Menschenkunde — seine Geschichtskenntnis wurde jetzt erst zur Kenntnis menschlicher Wesen, nicht nur menschlicher Vorgänge, und für die Verkörperung des abstrakten innerlichen Ideals fand er im Verkehr mit Goethe die nötige menschliche Ausdeutung: man verfolgte Fiesko mit Wallenstein, Don Carlos mit Tell, um zu sehen, wie er vom Ideal zur Verkörperung strebt, hier von dem konkreten Körper zur Verklärung: Goethe hatte ihn auf einen festen Weltboden stellen helfen, ihm freilich seiner Anlage nach nur zum Sprungbrett dienen mußte in einer Ideenwelt.

Die Frage ob Goethe ohne die Begegnung mit Schiller sich von selbst wieder zu dichterischer Tätigkeit erfrischt hätte ist müßig: wie es geschehen ist es ohne Schiller nicht denkbar: die Jahre 1794—1805 stehen unter dem Zeichen Schillerischer Aktivität. Sie löst in diesem Zeitraum als beständiges Prinzip der Goethischen Fülle das ab, was früher Goethe zur Produktion trieb: die Leidenschaft. Wohl hat Goethes geheime Lebens- und Leidenschaft auch an seiner Bildungsposie teil und zittert darin, aber sie stellt sich nicht darin dar, sie bleibt latent. Was sich darstellt ist eine Gesinnung, ein Willen, oder ein Denken Goethes — die Leidenschaft ist nicht mehr der Gehalt, sondern bestenfalls ein Ingrediens dieser

Poesie. Sie gehört einer andern Altersstufe an wie jene Urpoesie, die andren Zone von Goethes Innern, einem andren Klima, und erfordert ihrer Deutung mehr die Kenntnis Goethischer Ideale und Grundgedanken als Goethischer Qualen und Wonnen. Wir können zum Beispiel das Drama nicht begreifen, ohne zu wissen wie Goethe über das Drama gedacht hat; nicht die Achilleis, ohne zu wissen wie er über Homerische Epos dachte; nicht Goethes Leiden, selbst dar, die Achilleis aber ist nur als Versuch, das homerisch zu sein verständlich: das ursprüngliche Erlebnis herrschte vor, in der Achilleis ein Bildungswille.

GESELLSCHAFTSKRITIK

WIEN das neue Klima sich in der Produktion äußerte sei kurz nachdem wir wissen welches Verdienst Schiller daran zukommt es sich in der Produktion äußerte, daß es nicht ein latenter Zustand war. Die Jahre 1791 bis 1793, das Interregnum zwischen der Italienischen und der Freundschaft mit Schiller, bezeichnen wohl den tiefsten Stand seiner Produktivität, zum mindesten seiner dichterischen; denn die Führung der optischen Aperçus die ihm vorher aufgegangen waren Arbeit und Beschäftigung, nicht Schöpfung. In diese Jahre fallen die dramatischen Auseinandersetzungen mit den Nebensymptomen der französischen Revolution: der Großkophta, der Bürgergeneral und die Regen, die dem Gedankeninhalt nach gleichfalls hierhergehörige Beispiele zu den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter, das Fragment eines allegorischen Romans: Reise der Söhne Megaprazons, die habsburgische Stilisierung der alten Tiersage Reincke Fuchs, etwa noch Dantes Inferno: außer ein paar theatralischen Gelegenheitsversen die einzige erntete dreier Jahre.

All diesen Werken, den dramatischen, den epischen wie den ist etwas gemeinsam dessen Abwesenheit sonst gerade ein Kennzeichen Goethischer Gebilde ausmacht und das, wenn auch als vereinzelter Schuß hie und da wiederkehrend, nie wieder derart die Dominanz des Dichters gewesen ist wie in diesen Jahren: die satirische, besonders gesellschaftskritische Haltung. Der junge Goethe hat den Sturm-und-Drang-Posse wohl seiner Laune die Zügel schießen lassen und wie seine Liebe, so auch seinen Unwillen orgiastisch impulsiv ausgedrückt, aber sie sind, aus der Fülle kommend, mehr polemisch als eigentlich kritisch: mehr fröhliche Ausbrüche eines gereizten Geistes, Auseinandersetzungen der unbefriedigten Vernunft . . . sie sind

stufe gemäß, Entladungen, nicht Hinweise — sie wollen lachen machen lächerlich machen, indem sie die Phantasie durch absichtliche Verzerrung oder Steigerung wirklicher Züge erregen, durch Kontrast zwischen Leben und den Ansprüchen. Die Gesellschaftskritik in den Werken beginnenden 90er Jahre ist dagegen nicht als übermütige Verunglimpfung gemeint, sondern als ernste Warnung auch im heiteren Gewande: sie kommt nicht der Laune, sondern der Sorge, ihre Komik ist Mittel zum Ernst, nicht Überschuß der Heiterkeit: sie ist nicht aggressiver Ausdruck einer positiven Stimmung, sondern Abwehr. Während die Jugendpolemik sich überdies an persönlichen Freundschaften oder Bekanntschaften orientiert und dadurch einen gefühlhaft selbstigen, lyrischen Charakter besitzt, ist die Polemik im Bürgergeneral und den Aufgeregten, die die gesellschaftliche Gesellschaftskritik der Unterhaltungen gegen Prinzipien und Zeitungen gekehrt: und das Scherzo selbst das Possenhafte ist nur da um den ernsten Hintergrund zu verdeutlichen. Kurz: Goethe dichtet hier, seiner Natur entgegen, nicht aus der Fülle seines Wesens, seiner Liebe, seiner Qual oder seiner Anschauung, sondern aus seiner Einsicht in Mängel, aus Überschuß, sondern aus Lücken, als Korrektor und Zensor, nicht als Hörpfer und Seher.

Dem er hier, durch das mächtige äußere und noch nicht bewältigte Ereignis aus dem Gleichgewicht gebracht, nur als Betrachter, nicht von ihm getrieben, sondern von außen, und zwar negativ, angeregt zur Prognose schritt, mußte er flachere, lebensärmere, uneigenere Sachen heranziehen als sonst. Es ist kein Zufall daß das bei hohen Ansprüchen am nächsten was Goethe geleistet hat gerade veranlaßt wurde durch das Ereignis der äußeren Ereignisse seines Lebenslaufs, und zwar ein noch nicht ganz bewältigtes Ereignis. Die Revolutionspossen fallen in das Jahr des weltgeschichtlichen Königsmords. Es war nicht Goethes Gesetz auf die und seien es die größten Ereignisse unmittelbar zu antworten: tat er dennoch, um sich das widerwärtig Drückende solcher Welthistorie zu sofortige produktive Gegenwirkung vom Hals zu schaffen, so entstanden unangemessene, weder Goethes noch des Ereignisses würdige, ungewöhnliche Dinge, wie der Bürgergeneral, oder wie später bei den Freiheitskämpfen, allerdings damals minder spontan, des Epimenides Erwachen. Nahezu uns mächtige Gestalt dichterisch gleich festzuhalten hat Goethe sich nicht gehütet: er war kein Dichter der äußeren Aktualitäten, der Politik und Geschichte, sondern der Dichter der ewigen inneren Gesetze und Werte der Natur und der Seele, die sich in der Körper- und Menschenwelt ausbreiten. So oft er aus diesem seinem königlich beherrschten Reich

in den Bann von Ereignissen geriet, wie die Revolution oder Napoleonskriege, so verlor er zwar nicht als Betrachter die Übersicht, als Schaffender die Sicherheit und Freiheit. Denn Schaffen ist dem Verwandten als dem Betrachten: und nach Goethes eignem Willen Handelnde kein Gewissen, nur der Betrachtende.

Sobald der Dichter nicht unter der innersten Notwendigkeit steht, sondern auf Grund von Anregungen oder mit Absichten, d. h. so die Dichtung Mittel zum Zweck ist (und sei dieser noch so geistig) druck des Wesens, schafft er sich auch keine eigne neue Ausdrucksweise, sondern bedient sich vorhandener. Je mehr eine von außen gegebene Stoff, Gattung oder Vorbild mitspüren läßt, desto sicherer kann sein daß sie nicht aus der innersten Tiefe herausgeformt, sondern in einer oberflächlichere Schicht eingedrückt worden ist. Vergleichen wir in Hinsicht Goethes beste Lyrik, Faust, Tasso, Werther mit seinen Bildungs- oder Bildungsdichtungen, so finden wir dort allen seelischen Wert in einer eigne neuen Form gegossen, in diesen spüren wir die Absicht die jenen Stoff zu behandeln, dieses oder jenes Muster zu erreichen. Sie sind nicht ganz in das Werk selbst hineingerissen, untergetaucht, an irgend etwas außerhalb des Werks, Stoff oder andres Werk, erinnert. Es bedeutet daß der Gehalt nicht völlig bewältigt, nicht völlig Form, der Zauber nicht gelungen ist. Jedes vollkommene Kunstwerk ist eine geschlossene Kugel, und wer als Schöpfer oder Genießer in ihr steckt, so lange nicht heraus. Alle Tendenz-, Anlaß- oder Bildungswerte auf ein Außerhalb und sind nicht fähig den Geist ganz in sich festzuhalten.

In den Revolutionsdramen ist dieser Kontrast zwischen dem Verfassers und den Werken am auffallendsten: sie sind als wären sie von Goethe geschrieben, sondern etwa von einem gebildeteren und nicht sehr sentimental geschrieben. Goethes tiefstes Wesen ist so wenig darin enthalten, so wenig dazu nötig gewesen, daß man sie ihm nicht zuschreibt, wenn man es nicht wüßte. Nicht daß sie absolut gering wären, nur nicht lebendig Goethisch, man müßte denn eine einzelne Konzeption nehmen: die junge übermütige tatkräftige Baroneß in den Aufgaben, Typus der bei Goethe öfter wiederkehrt, in der Stella und in den Wandtschaften. Hier scheint ihm irgendein bedeutendes Ereignis, etwa seines Weimarer Hofkreises zärtlich vorgeschwoben zu haben, etwas ist in den drei Stücken Goethisch, aber als Gedanke und nicht als Gestaltung: der Versuch die verschiedenen Personen alle nicht als zufällige Einzelwesen, sondern zugleich als Repräsentanten eines Standes, mit den typischen Eigenschaften, Ansprüchen und Bedürfnissen.

er sozialen Stellung zu zeichnen. Was er später in der Natürlichen Tochter auf einer höheren Stufe, mit eigentlich poetischen Mitteln unternimmt, dramatische Symptomenlehre der Revolution, wird hier didaktisch vertreten. Wie der Bauer, der Bürger, der Adlige, wie die verschiedenen Bevölkerungskräfte ihrer Bedingtheit zum Umsturz bestehender Verhältnisse entscheiden müssen, was sie dabei zu verlieren und zu gewinnen haben, das ist freilich mehr in Reden als in Gestalten oder Handlungen dargelegt. In Großkophta hat Goethe, beunruhigt und angeregt durch die Halskugelgeschichte, die gelockerte, auf Betrug und Schwärzmerei, nicht mehr Autorität und Glauben füßende, revolutionsreife hohe Gesellschaft bei diesem symptomatischen Abenteuer beleuchten wollen . . . im Bürgergeneral durch die Revolution bewegte Gesinnung der mittleren Kreise in ihren Vorzügen, eitle und ignorante Kannegießerei, unklare Begehrlichkeit gesund festhaltendes Mißtrauen auf der einen Seite, Wohlwollen, Rechtsübermut auf der andren . . . in den Aufgeregten die Grenzverrückungen verrücktheiten die zur Vernachlässigung der nächsten und klarsten Freunde führen, die Schwärzmerei die ein gegebenes Gute verkennt, um allen leeren Ansprüchen nachzujagen, den Kurzsinn der für die Taube dem Dach den Sperling in der Hand opfert.

Goethe wollte indes mit diesen Revolutionsstücken mehrere Fliegen zu einer Schlagfliege schlagen: er wollte zugleich seine Gesinnung der Revolutionsgesinnung entgegenstellen und für das Theater unterhaltende Repertoirestücke liefern. An Stelle der empfindsamen Misère des bürgerlichen Lustspiels treten — ohne Verzicht auf dessen Vorteile, Spannung und aktuelles Interesse — geistigere, durch ihren Gedankengehalt gehobene Bühnenwerke treten. Goethe als politischer Denker und Goethe als Theaterleiter, als unabhängiger Künstler und als praktischer Beamter gingen da einen unglücklichen Bund ein. Um seine Gedanken fürs Theater herzurichten, mußte er sie mit einer interessierenden Intrige und der unvermeidlichen Liebesgeschichte verquicken. Politische, das ihn doch nur als Problem, nicht als Passion, nur seine Gedanken, nicht seine Gefühle erregte, mußte er an Privataffären darstellen, die ihn im Grund gar nicht angingen, die er als Mittel zum Zweck ersah — nicht selbstständig erlebte. So schrieb er Dramen ohne ein eigentliches Interesse weder für die Menschen noch für die Handlung. Was er angedacht hatte, hätte er ungezwungener in Aphorismen und Aufsätzen, allenfalls in Dialogen niedergelegen können, als denkender Beobachter, nicht als unterhaltender Dichter. Die dramatische Form war ein Zufall, kein inneres Erfüllnis, die Gestalten und die Handlung eine unnötige und also schädliche Bürde der Gedanken auf die es ihm eigentlich ankam. Was in der

Dichtung nicht notwendig ist auch nicht lebendig, und da die drei Revolutionsdramen Zufallsprodukte sind, wie kaum etwas in Goethes Leben zufällig nach Anlaß, Verknüpfung und Formgebung, bezeichnen sie den Tiefstand seines Schaffens. Ihr Zweck entspricht nicht Goethes Idee, und ihre Mittel entsprechen nicht dem zufälligen Zweck.

Nur an der ersten, nicht an der zweiten Zufälligkeit krankt die Einleitung der Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter. Hier hat sich Goethe unnütz damit belastet eine Intrige zu erfinden, um in ihrem Verlauf seine Gedanken zu entwickeln: er hat einfach die verschiedenen Standpunkte gegenüber der Revolution, die Gesinnungen der verschiedenen Temperamente und Berufe typischen Vertretern in den Mund gelegt und sie dialogisch auseinander lassen, wie es ohne künstliche Erfindung möglich war. Emigranten auf ihrer Reise, unter der Einwirkung und Nachwirkung des Weltkrieges das sie vertrieben, in politischen Zwist geraten, infolge verschiedener Temperaments und Stands, und dialektisch leidenschaftlich ihre Standpunkte verfechten: das war damals auf allen Straßen zu sehen, und ergab eine ungezwungene Situation für Goethes Zweck wie er sichs nur wünschen konnte.

In ähnlicher Weise hat ja auch Plato zur Darlegung dialogisch und dialektisch auszuführender Gedankenreihen, zur Entwicklung von gesellschaftlichen, politischen, sittlichen Problemen, die aus den mannigfachen Gegenstücken des Menschen und der Menschen sich ergaben, angeknüpft an Situationen des Alltags wobei solche Probleme zur Sprache kommen konnten: der Dialog ist zur Erörterung von menschlichen Gegensätzen die gemäßigte Form, das Drama zur Verkörperung; und da Goethe es damals weit mehr um Erörterung als um Verkörperung der Revolutionsprobleme gewollt war, so war die dramatische Behandlung ein Mißgriff, die dialogische Freilich ist die Einleitung zu den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter auch weniger zu Goethes Dichtungen zu rechnen als zu seinen Abhandlungen. Die Revolutionsdramen aber sind weder Abhandlungen noch Unterhaltungen, ja nicht einmal ein Zwischenstufe aus beiden, sondern eine Durchdringung beider, Erörterung die fortwährend die Verkörperung zu überwinden und abbiegt. Um sich die Unangemessenheit dramatischer Behandlung der Gegenstände zu verdeutlichen welche erörtert werden sollen, wie er die Revolutionsprobleme erörtern wollte, denke man sich etwa, Goethe ein Drama über Probleme der Farbenlehre geschrieben -- nun, die physikalischen Angelegenheiten waren ihm kaum viel weniger wissenschaftlich interessant als die optischen: er war hier nicht viel weniger bloßer Forscher und Beobachter als im Gebiet der Farben -- und als bloßer Forscher und Betrachter

man meisterliche Dialoge und Abhandlungen verfassen, aber keine lebendigen Dramen.

Die Einleitung zu den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter ist zu sondern von der Novellensammlung der sie nur als Rahmen dient. Der politische Zwist der Beteiligten wird ja gerade zum Anlaß politische Gespräche zu meiden und an ihrer Stelle runde reine Geschichten zu erzählen die sich von der unheilvoll aktuellen Luft abschließen und in einem rein menschlichen Element atmen. Aber diese Novellen sind bezeichnenderweise erst später verfaßt, 1795, als Goethe durch Schiller bereits der politischen Befangenheit entrückt war in eine künstlerische und dichterische Stimmung. Die Einleitung ist ein politischer Rahmen zu einer poetischen Erzählungsreihe, und zwar war hier der Rahmen vor dem Bild da.

Entworfen wurden diese Unterhaltungen aus der Absicht politische Probleme zu erörtern. Erst unter der Hand, als Goethe der Politik, wesentlich durch Schiller, enthoben wurde, wandelte sich der Plan zu einer Novellensammlung, und die Einleitung blieb als politische Rahmenerzählung übrig, sie erschien dann auch nicht mehr als Politik, sondern als Begründung einer unpolitischen Haltung. Sie war darum ganz geeignet für Schillers un- oder überpolitische Hören, als eine Art Hinweis wie wenig politisches Gespräch in einem ruhig gebildeten Kreis am Platz sei, welchen Zwist und Schaden es stiftet, wie es das Niveau drücke. Die politische Einleitung erschien, ergänzt durch die außerpolitische Novellensammlung, nicht mehr als Einführung politischer Diskussion, sondern als Warnung davor . . . die Politik war aus dem Zweck der Unterhaltung zum Mittel der Rahmenerzählungstechnik geworden. Sie bedeutet für diese Novellensammlung jetzt ungefähr dasselbe was die Pest in der Einleitung zu Boccaccios Decamerone bedeutet: die abschreckende Mauer um einen heiteren Garten, den düstern aktuellen Hintergrund zu einer hellen überaktuellen Sicht.

Ehe jedoch Goethe aus dem Gesichtskreis der Revolution sich seinen eigentlichen Bezirken zuwenden konnte, eh er sich der Gesellschaftskritik unter Rücksicht auf dies noch unverarbeitete Ereignis entschlagen konnte, mußte er ihn von allen Seiten beikommen: wie fasziniert konnte er den Blick nicht davon wegkehren, und wandte unwillkürlich was ihm an Stoffen und Formen zufällig damals unter die Hände kam, zu einer Deutung dieser Begebenheiten. Da sein Verhältnis zur Revolution zufällig, keine notwendige Auswirkung seines Daseins war, so haben auch die dahin gehörigen Leistungen etwas Zufälliges und Willkürliches. Man sieht nicht ein daß sie geschrieben werden mußten und daß sie gerade so geschrieben werden mußten: wohl aber versteht man warum Goethe damals unproduktiv war

und warum er, wenn er dennoch produzierte unter irgendeinem Anlaß, nur Zufallswerk hervorbringen konnte. Goethe wollte sich jeden Preis einen übermächtigen Eindruck vom Leib halten, indem gleich in bloße Betrachtung verwandelte, und dieser Eindruck noch nicht reif: er war zu fremdartig um gleich in Goethes Welt geordnet, zu nah um sofort mit geistiger Freiheit überblickt, und wenig innerlich Goethe adäquat um seelisch angeeignet werden zu können. Nachdem Goethe es mit dramatischer Distanzierung versucht und logischer Erörterung der Symptome, trat er noch weiter davon gleichsam aus der fernsten Vogelschau die seelische Region zu überschreiten, in welcher die Menschen überhaupt sich um Staat und Gesellschaft bemühen, gemeinsam dem Genuß, dem Besitz oder dem Ideal nachjagen. Entstanden wohl der zwischen Spielerei und Ernst, zwischen Satire und Erzählung schillernde, unvollendete allegorische Roman *Die Reise der Söhne Megaprazons*. Das Werk schildert die abenteuerliche Reise von sechs Söhnen Megaprazons, durch welche mehrere menschliche Gesinnungen und Gesellschaften allegorisiert werden, zu verschiedenen Inseln und Ländern, welche wiederum auf die mannigfachen Zustände und Verfassungen hindeuten. Pate gestanden haben hier Werke wie des Morus Utopia, Campanellas Sonnenstaat, Swifts Gulliver und Märchen von der Toteninsel Candide, das Märchen vom Schlaraffenland, vielleicht auch die Abtei Thelem, kurz satirisch didaktische Erzählungen worin Ideale der besten Gesellschaft oder des besten Staats oder der besten Weltwirklichen Eigenschaften und Zuständen der Menschen kontrastieren, sei es um weltfremde Prinzipien und Theorien lächerlich zu machen. Candide und Gulliver, sei es um die niedere Wirklichkeit durch einebare und mögliche, allegorisch vorausgezeichnete höhere zu richten. Campanellas und Morus' Utopien. Urbild der Gattung ist Platons Erzähllung der Atlantis. Die Reise der Söhne Megaprazons scheint nach den erhaltenen Bruchstücken als eine Vereinigung beider Tendenzen bestimmt gewesen zu sein: die Länder welche die Reisenden anfahren sind offenbar utopische Ideale, andererseits Wirklichkeiten und Möglichkeiten und die in den Reisenden verkörperten Gesinnungen und Eigenschaften werden durch ihre Abenteuer bald auf ihre natürlichen Schranken gewiesen, bald auf ein Ideal vorausgewiesen und daran gemessen.

Dies mag der Grundplan gewesen sein . . . im Einzelnen Goethes, die bewußt rätselhaft ausgedrückt sind, zu erraten scheint mir diesem Werk so müßig wie bei dem Märchen von der Lilie und bei den sagungen des Bakis. Es genügt uns zu wissen daß Goethe, wie vi-

Menschen, zuweilen in Rätseln und ihm eindeutigen, für die Andren hundertdeutigen Zeichen zu reden liebte, aus Freude am offebaren Geheimnis. Kleinere Geister zu beschäftigen, ohne sie zu befriedigen, ist ein Recht und eine Erholung der großen Geister, die es ja allzuoft schmerzlich erfahren müssen daß sie selbst da nicht begriffen werden wo sie die Lösung geben. Auch hatte der Mephisto in Goethe seine Lust daran, wenn die Denkfaulen, die an einer klar ausgesprochenen Weisheit stumpf vorübergingen, erst dann ihren Kopf anstrengen, wenn sie glauben zum Narren gehalten zu werden. Nur durch Zeichen zu reden erklärte Goethe für Scharlatans-pflogenheit, aber er wußte auch daß die Mittel der Scharlatane, richtig angewandt, die Aufmerksamkeit auf ein Problem lenken konnten, und wenn er in Rätseln sprach, so geschah es meist, um die allzu platten und allzu bequemen, zugleich aber auch die allzu hellen und überklugen, die bloß sinnlichen und die bloß verständigen Leser, die Schläfer und die Schnüffler zugleich zu wecken und zu necken, die übrigen mit einem puren Spiel der Formen zu ergötzen, Leser die Form als Form, Arabeske als Arabeske zu nehmen fähig wären. In solchen Rätseldichtungen benutzte Goethe die Materialien der Wirklichkeit genau so willkürlich wie der Traum es tut, der auch nicht ohne Inhalt, aber ohne logischen Sinn ist. Solche Rätselpoesie erinnert drastisch daran daß es auch einen unlogischen, unnützen, unverantwortlichen Sinn gibt, eine der Lebens- und Erdenschwere entbundene Wirklichkeit.

Bei den Weissagungen des Bakis und dem Märchen hat Goethe das deutlich ausgesprochen: dort handelt es sich um kaleidoskopisch buntes Durch-einanderwirbeln von einzeln genommen sinnvollen und reizvollen Geist- und Anschauungssplittern: der Sinn liegt in den Splittern, das Geheimnis in ihrer Verwirrung. Darum sind auch so viele sinnvolle Deutungen möglich, deren keine objektive Gültigkeit beanspruchen kann, und keine einen höheren Wert oder Wahrheitsgehalt vor der andern voraus hat als eine Drehung des Kaleidoskops oder eine Traumdeutung vor der andern. Die Reise der Söhne Megaprazons ist indes nicht aus der Freude am Rätsel allein geboren, wie das Märchen, sondern bedient sich nur des Rätsels, um sich der aktuellen Schwere und Verantwortlichkeit zu entziehen. Nur daß es sich um eine politische Allegorie handelt, um eine scherhaft allegorische Kritik von Verfassungen und Gesinnungen ist offenbar, und würde, selbst wenn es versteckter wäre, sich nach dem Zeitpunkt der Entstehung vermuten lassen. Zudem deutet der erste Absatz in den durchsichtig allegorischen Namen und den ihnen beigelegten Tätigkeiten, die diesen Namen entsprechen, gleich darauf hin daß hier allegorische Träger von Gesinnungen und

Eigenschaften ihr Wesen treiben.

In dieser Allegorisierung ist Märchenluft. Das Märchen ist, als das verantwortlichste aller Produkte der Einbildungskraft, wo es bei Goethe scheint, immer sein Zeichen der Flucht. Wo ihm verboten war zu wagen, wo ihm unmöglich war zu gestalten und wo es unfruchtbar war zu forschen, da zog er, falls er nicht schweigen konnte und ihm die Dinge und Eindrücke auf den Leib rückten, immer noch das zweideutige oder vieldeutige Märchen damit der verneinenden Kritik vor. Als er die beruhigende Form der Revolution, ein in seinem Weltkreis vorerst überraschendes und immensurables Ereignis, nicht fand, floh er vor ihr ins Märchen oder zog Elemente soweit möglich ins Märchen. Denn im Märchen werden so wie im Traum die Dinge erklärt, begründet, verknüpft: sie sind einfache und tragen, ob sinnvoll oder verrückt, ihr Recht in sich durch ihr Erscheinen und Geschehen. Das Märchen hat keine Verantwortung vor dem Gesetz -- Natur- oder Sittengesetz: aber es hat alle Elemente der Wirklichkeit welche dem Natur- und Sittengesetz untersteht, und sein Reiz ist der Reiz des Traums, daß es einer willkürlichen Deutung aus der gesetzlichen Wirklichkeit, einer willkürlichen Beziehung auf die gesetzliche Wirklichkeit fähig ist.

So mochte Goethe die Revolution zuweilen als ein wüster Traum scheinen dessen Beziehung und Deutung er unverantwortlich in märchenartigen Werken suchte . . weniger die Revolution als diejenigen menschlichen Eigenschaften und Gesinnungen auf denen sie beruhte, die ihm an sich nicht unbekannt, aber als Grundlage eines Weltzustandes noch nicht vorgekommen, ja kaum denkbar waren. Er hat die Form prägt für das was ihm neu und irrational war an den menschlichen Gegebenheiten der Revolution: „Vor der Revolution war alles Bestreben, nach der Revolution verwandelte sich alles in Forderung“. Was ist der Unterschied? Bestreben ist die Funktion eines lebendigen Triebs, sich zu entwickeln, zu gestalten, zu befreien, zu wirken: es geht den ganzen Menschen an und setzt ihn voraus, es ist bewußt das was Tier und Pflanze unbewußt tun, indem sie die in ihnen beschlossene Lebenskraft anwenden und auswirken. Bestreben ist die natürliche Funktion des menschlichen Geistes. Forderung ist dagegen eine willkürliche, zufällige Hinwendung des Menschen zu bestimmten außerhalb des Menschen liegenden Gegenständen, zu Gütern, Zwecken. Bestreben ist der Wille etwas zu sein oder zu wollen, Forderung der Wille etwas zu haben oder zu gewinnen. Bestreben bezieht sich auf den Menschen, Forderung auf die Sachen. Bestreben kommt von dem was man ist, Fordern aus dem was einem fehlt. Bestreben ist

Eigenschaft, Fordern eine Beschäftigung oder Beziehung. Diese Verwandlung der Menschheit aus einer strebenden in eine fordernde schien Goethe eine Zeitlang die Gesetzlichkeit der menschlichen Natur in Frage zu stellen und er sah die daraus hervorgehenden Phänomene, namentlich die neuen Einstellungen und Zielsetzungen der menschlichen Grundeigenschaften als fast märchenhafte Willkür an: den Menschen als ein forderndes statt als ein strebendes Wesen zu sehen und zu begreifen, daran mußte er sich erst gewöhnen, erst von seiner eignen Natur abstrahieren. Wir finden den Typus des fordernden, wesentlich begehrlichen Menschtums in Goethes Schriften vor der Revolution nur als dumpfe Masse, in den Götzischen Bauern, und als lustige Karikatur nach Aristophanes in den Vögeln: all seine andren Menschen, selbst die halbverkommenen Schauspieler in der Theatralischen Sendung, streben oder wollen.

Jetzt aber erscheint das Fordern, und zwar das maß- und ziellose Fordern, das „Besserlebenwollen der Massen“ das sein Symbol im Mythus vom Schlafaffenland gefunden hat, als ein Grundzug des Menschentums, zumal der Gesellschaft, und eh Goethe diesen neuen Weltzustand als legitim und gesetzlich anerkannte, eh er die Folgen der Revolution so gut es ging zu nutzen und zu verwerten, die menschlichen, besonders die sozialen Forderungen auf würdige Ziele zu lenken suchte — die Wanderjahre sind dafür das bezeichnende Werk — nahm er ihn zunächst, nach der ersten unwilligen Bestürzung, als Märchen: so in der Reise der Söhne Megaprazons, so auch in der ersten Epistel und im Reineke Fuchs. Diese Werke haben freilich nicht einen unmittelbaren bewußten Bezug auf die Revolution, aber sie entsprechen einer seelischen Verfassung in welche Goethe durch die Revolution versetzt war: er war geneigt Utopien und Märchen zu schreiben. Sonst ist der Anlaß der Episteln und des Reineke Fuchs von der Revolution so entfernt als möglich: die Episteln handeln von dem Bücherschreiben und Bücherlesen, von den Gefahren der Lektüre und dem Verhalten des einzelnen Lesers und des Publikums. Die Episteln hat Goethe nicht verfaßt, um sich irgendwas vom Hals zu schreiben, um irgendwas darzustellen, sondern, wenn überhaupt je eine Dichtung, um sich in der Gattung Epistel wie sie Horaz als klassisches Muster aufgestellt, zu üben. Zur Naturform dieser Gattung gehört schon daß sie, im Gegensatz zur Elegie, zum Lied, zum Epigramm, ein Brief in Versen ist, eine Plauderei, und als solche kein einheitliches Motiv zu haben braucht, sondern vom Hundertsten ins Tausendste kommen darf. Von dieser Erlaubnis macht Goethe Gebrauch, um in die eine Epistel eine Schilderung utopischer Sitten einzuflechten die der menschlichen Begehrlichkeit entsprächen.

Die Tiersage aber ward ihm, aus einer Lust am behaglichen Fabu ergriffen, zugleich als ästhetisches Experiment mit epischen und metr Normen zu einer märchenhaften Schilderung der gesellschaftlichen politischen Schwächen und Laster überhaupt. Auch der Reineke Fuchsmeisterliche und anmutige Stellen er enthält, ist doch stofflich, form holtlich durchaus ästhetisches Experiment, gelungenes Experiment, wirkliche Dichtung im Sinne unwillkürlichen Lebensausdrucks . . . G hätte bei mehr Muße aus beliebigem Stoff Dutzende solcher Epen fassen können, wie ein guter Schüler über jedes beliebige Thema gutesätze verfassen könnte, und wir wüßten dadurch von seinem eigentlichen Wesen nicht mehr als bisher. Das Dasein solcher Werke, die Mögliche solcher Alexandrinischen Produktion auf einer bestimmten Lebendigkeit Goethes, nicht die einzelnen Werke als solche, sind hierbei für Goethes Wesen bezeichnend.

THEORIE UND SCHIAFFEN

GOETHES Produktion zwischen der italienischen Reise und dem mit Schiller, von etwa 1790 -1794, ist nur Übergang, Verlegung und Abwehr, sie ist unmittelbar oder mittelbar bestimmt durch Goethes Stellung gegen ein nicht aus seinem Leben sich ergebendes, für ihn fälliges, äußereres, aber doch unausweichbares Weltereignis das er noch innerlich bewältigt hatte und das ihn doch zum Verarbeiten aufregte. war Goethe weniger Dichter als in diesen Zwischenjahren, nie war er geneigt die gewaltigen Dichterkräfte ganz in Forschung, namentlich in der Turforschung; überzuleiten. Ohne eine Leidenschaft von innen und ein Publikum von außen das seinen gesteigerten Ansprüchen genügt, ganz Klarheit und Bestreben, suchte er Trost und Befriedigung in tieferer Erkenntnis des Alls, in einem amor intellectualis Dei mit der Genugsamkeit des Spinoza. Er war, freilich mit tiefer Resignation, auf dem Weg zu einem solchen Ideal der bloßen Erkenntnis:

Mit Botanik gibst du dich ab? mit Optik? Was tust du?

Ist es nicht schöner Gewinn, rühren ein zärtliches Herz?

Ach, die zärtlichen Herzen! Ein Pfuscher vermag sie zu rühren,

Sei es mein einziges Glück, dich zu berühren, Natur!

Dies ist fast eine Absage an das Dichtertum . . . und gleichfalls wieder einen Dank an das Schicksal als eine Selbstbescheidung in den äußeren Grenzen seiner Existenz enthält das Venezianische Epigramm 34 a. Niemand dürfte darin den Dichter des Faust wiedererkennen, niemand den Iphigenie der Verse über die Gaben der Götter. Wäre wirklich dies Venezianische

gramm der Ausdruck der Goethischen Gesamtgesinnung und -wünsche leben, nicht nur eines Moments friedlicher Ermattung, so hätte er weder Faust vollendet noch die Wahlverwandtschaften geschrieben.

Der Goethes Bildnertrieb war mächtiger als seine Kontemplation: mit bloßen Einsicht in die Geheimnisse des Alls war ihm auf die Dauer gedient, er mußte gestalten, und eher vergriff er sich in dem Material Gestaltung, wie in den Revolutionsdramen, als daß er sich ganz mit Denken, Forschen und Wissen zufrieden gegeben hätte. Die freudige Herbelebung seines stockenden, doch rastlosen Bildnertriebs dankte er hier: doch der Goethe den Schiller der Dichtung zurückeroberete war jetzt ein mit Wissenschaft durchtränkter, nicht mehr der ursprüngliche Dichter des Werther und des Urfaust, sondern ein universeller Geist damals das Dichten nicht mehr die einzige und notwendige Ausdrucksweise war, sondern eine neben andren, ja vielleicht nur Mittel zur Verdeutlichung seines Weltwissens, ein Bildungsmittel. An den Dichtungen Goethes durch die Gemeinschaft mit Schiller entstanden sind hat die Theorie schon bei der Empfängnis, sei es bei der Ausarbeitung größeren Anhanges in irgend einer andren Periode Goethischen Schaffens.

Für die ästhetische deutsche allgemeine Bildung, vor allem für die Schulbildung ist das Zusammenwirken Goethes und Schillers die eigentlich grundende Epoche geworden — und nicht unbedingt zum Nutzen. Die meisten alten Begriffe von Dichtung die im Deutschunterricht, selbst in der Naturgeschichte und Ästhetik bis heute spuken, besonders der Wahn, Dichtung sei ein Machen, eine Vermittlung von Lehren oder Kunstgriffen, erkennen sich daraus daß Goethe und Schiller zusammen theoretisch dichten.

Man übersieht daß sie trotz dieser kunsttheoretischen Experimente, durch die ihre Meisterwerke schufen, kraft eines vitalen Bildnertriebs, auch ihre Theorien nichts anhaben konnten, wobei gar nichts darauf kommt ob die Theorien richtig oder falsch sind. Ihre Werke sind dicht, nur weil und soweit sie über ihre Absicht hinaus, aus einem ihnen verborgenen Leben heraus schrieben. Was Goethe und Schiller da schaffen wollten hätte nur zu einem geläuterten Alexandrinismus geführt, einer gebildeteren Art Opitzerei und Gottschedtums mit weiterem Horizont und tieferen Einsichten. Und ohne Frage ist das Epigonentum Goethe und Schiller schlimmster Alexandrinismus, nämlich Bildungsromane auf Grund von Bildungspoesie — von früheren Alexandrinismen, etwa Poesie des Augustischen Zeitalters, dem Petrarkismus und dem französischen Klassizismus, zu seinem Nachteil dadurch unterschieden daß schon Ausgangspunkt nicht der naive Ausdruck einer festen Gesellschafts-

ordnung war, eines wenn auch schon gebildeten, vielleicht über Kulturniveaus, sondern die Nachahmung von Dichtungen welche wußten Bildungszwecken verfaßt waren, verfaßt allerdings von Dichtern.

Wir können heute, sofern wir aus dem Epigonentum herausgekommen sind, das zum Teil noch immer die Schulbegriffe beherrscht, erkennen, daß der Grundirrtum hier vorliegt: die Verwechslung zweier ganz verschiedenartigen Wissensarten: der allgemeinen theoretischen Einsicht und Wissen der Kunst, und der schöpferischen Einsicht des jeweils den für seine jeweilige Gestaltung. Gewiß schafft der große Künstler nicht dumpf instinkтив, sondern mit dem hellsten Wissen vom Notwendigen und Zweckmäßigen. Diese Einsicht hatten die Klassiker und die Romantiker bequemen Sturm- und Drang-meinung abgerungen, Dichter haben sie nicht dumpfes Auslaufenlassen der inneren Fülle. Aber dann begann die Verwechslung der verschiedenen Wissensarten. Der große Künstler schafft aus dem Wissen um Dagewesenes, sondern um das zu erschaffen, wozu er die Regeln durchaus nirgends finden kann als im Einzelfall. Die theoretische Einsicht bezieht sich auf die Kunst, die schöpferische nur auf das jeweilige Kunstwerk, die theoretische ist abgezogen aus der geschichtlichen oder persönlichen Erfahrung, die schöpferische wird mit dem zu schaffenden Werk, durch den Kunstakt erzeugt. Die theoretische Einsicht läuft dem Schaffen entgegen, ist Kritik von außen; die schöpferische läuft in der Richtung des Schaffens, ist Glied im Prozeß. Zwar kann der Dichter außer seiner jeweiligen schöpferischen Einsicht eine große theoretische immer bereit haben: aber während er sie nicht benutzen darf, muß diese schweigen, darf nur seine schöpferische Einsicht reden. Je mehr sein theoretisches Wissen, seine historischen Kenntnisse und ähnliche Grundsätze dazwischen reden, desto weniger schöpferisch ist der Kunstimuls, desto unlebendiger ist das Werk. Je schöpferischer licher Dichtertrieb ist desto weniger wird er die theoretische Einsicht des Schaffens zu Atem kommen lassen. In der Weißglut des Schaffens dampft alle Theorie.

Goethe war zu der Zeit seines Bundes mit Schiller und durch die Freundschaft mit Herder nicht mehr primär schöpferisch genug, in jenem Sinn wie Schiller es war, und wie er selbst in andren Zeiten seines Lebens, um seine überbreite und tiefe theoretische Einsicht in das Wesen der Kunst während der Produktion ganz zum Schweigen bringen zu können: sein Kunstmangel seiner Schöpferschau meistens während der Produktion hineinbrachte, seine schöpferische Einsicht für den vorliegenden Fall mit allgemeinen

ngen, oder führt gar allein das Wort. Dies allgemeine Kunstwissen so während der Produktion nicht ein Vorzug, sondern eine Belastung, Goethes und Schillers Bildungsgedichte sind selbst künstlerisch, d. h. Gestaltung des Lebens geringer, weil zwiespältiger als etwa Shakespeares, dem jene theoretische Einsicht abging, also auch nicht am falschen dazwischen redete. Shakespeare wußte nur, und das vollständig, was jedem vorliegenden Fall zu tun hatte, Goethe und Schiller auch was jedem möglichen Fall zu tun hätten, sie waren während der Produktion jedenfalls welchem von den möglichen Fällen der gerade vorliegende ordnen und nach welchem Rezept er zu behandeln sei, ja sie fragten sogar welcher Fall jeweils zu behandeln sei. Der Unterschied zwischen theoretischen und der schöpferischen Einsicht ist etwa der zwischen einem großen Staatsmann und einem Staatsphilosophen. Ein Staatsmann auf Grund staatswissenschaftlicher Einsichten Politik machen wollte, die keine großen Taten verrichten, wieviel solcher Einsichten er auch haben mag.

Schaffen wurde also auch Goethe durch seine Ästhetik eher gehindert als gefördert. Nur darf natürlich das Mitreden oder Vorwalten der Ästhetik in klassizistischen Dichtungen nicht als Ursache für deren relativ geringe Lebensfülle betrachtet werden, nur als Symptom. Weil Goethes Kreativkraft jetzt schon in eine ungeheure Breite investiert war, weil er darum mehr „theoretischer“ als „dionysischer“ und „apollinischer“ Mensch konnte jene urlebendige Stoffkraft seinen Werken nimmer innewohnen, da sein theoretisches, allerdings aus der Vitalität erwachsenes, aber davon ihr emanzipiertes Denken in seinen Gebilden zur selbständigen Entwicklung kommen.

hat unter Schillers Einfluß und Gemeinschaft seine Theorie in verschiedenen Graden Herr werden lassen über seine dichterische Spontaneität. Ganz um der Gattung willen, in die Gattung hineingeschrieben sind Weissagungen des Bakis, die meisten Balladen, die Achilleis, die Episoden vielleicht das Märchen. Diese Dichtungen wären überhaupt nicht entstanden, wenn Goethe nicht über das Rätsel, das Balladenhafte, das Epi-, die Gattung Epistel und Märchen nachgedacht und den Wunsch gehabt hätte Werke dieser Gattungen zu verfassen. Das Entscheidende ihres Entstehungs und ihres Daseins liegt nicht in der Erregung durch ein bestimmtes Erlebnis oder der Anregung durch ein stoffliches Motiv, sondern in der Gestaltung durch bestimmte Gattungsnormen. Mit diesen wollte Goethe sich abwandersetzen und suchte dazu Stoffe oder Motive, an denen er sie erprobieren könnte, wie bei den Balladen, oder er verwertete bestimmte zufällig

gefundene Einfälle und Motive, die noch gestaltlos und indifferenter lagen für diese zum Teil sehr dehnbaren Gattungen, z. B. in Rätsel-Märchenform. Daß er beim heroischen Epos an Homers Stoffkreis geriet, wie bei der Achilleis, war kaum zu vermeiden.

Eine zweite Gruppe von Werken dieser theoretischen Epoche standen, indem Goethe, erregt durch ein stoffliches Motiv oder ein Ereignis, gewillt war es in einer ihm entsprechenden Gattung zu verewigeln; bei war nicht die Gattung, sondern der Stoff und das Erlebnis zu verewigeln. Aber auch hier ist im Gegensatz zu seinen Jugendwerken die Gattung aus dem Stoff herausgewachsen, die Form nicht von dem Erlebnis erzwungen, sondern die Gattung lag als etwas von diesem bestimmt. Stoff und Erlebnis Unabhängiges vor Goethes Seele: als ein objektives Subsistente in das dieser Stoff dann gleichsam einzugehen, das in diesem Sinne sich zu materialisieren habe. Werke dieser Art sind die Geschichtsschreibungen, die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter, die Xenien, die zweiten Elegien, vor allem die beiden großen Balladen Der Gott und die Nornen und Die Braut von Korinth, Hermann und Dorothea, Die natürliche Tochter. Diese Gruppe von Werken, deren keines, Der Gott und die Nornen und Amyntas vielleicht ausgenommen, an erschütternder Gewalt die Werke des jungen und des alten Goethe erreicht, sind durch die Vereinigung von theoretischem Wissen und schöpferischem Können, von sinnlicher Fülle und geistiger Helle, durch das bewußt hergestellte Gleichgewicht von Ausdrucksmitteln und Inhalten die eigentlichen technischen Meisterwerke Goethes geworden, die schönste Frucht des bewußt endeten deutschen Klassizismus, die schönste Frucht zugleich die Kunst und Bildungsposie irgendeiner Zeit gebracht hat. Doch ist die Richtigkeit der klassizistischen Tendenz und der Vortrefflichkeit der Bilder und Muster ist dieser Erfolg zu danken, sondern der persönliche Größe und Fülle Goethes: diese ist Herr geworden über die Theologie, diesem Frommen und Göttlichen mußten alle Dinge, sogar seine künstlerischen Abstraktionen dienen -- wenn man die Begründung von Kunstwerken sich kunstwidrigen Abstraktionen hier als Irrtümer bezeichnen darf.

Eine dritte Gruppe von Werken die durch das Bündnis mit Schiller reift wurden sind Wilhelm Meisters Lehrjahre und die Arbeiten auf dem Lande. Das sind nun wieder die beiden Lebenswerke die ein Leben innerhalb dieses Lebens führen und innerhalb jeder Epoche, sei es der titanischen der human-italienischen, sei es der klassizistischen, ihre eigne Atmosphäre haben, welche sich hier und da mit der Atmosphäre der jeweiligen Epoche durchdringt und den Duft dieser Epoche annimmt, im wesentlichen

rein erhält. Beide Werke werden bestimmt durch den Plan, die Anlage die Motive der Zeit in welcher sie konzipiert wurden und ziehen nur späteren Erlebnis- und Bildungsströme in ihre Entelechie mit hinein, sie indes davon als Ganzes bestimmt und verwandelt zu werden. Beide Werke sind, im Gegensatz zu den andren in der Schiller-zeit verfaßten, nicht durch die Gattung bestimmt, sondern noch wesentlich durch den Plan und Gehalt ihrer Entstehungszeit, da es Goethe noch fern lag Gattungen oder Mustern zu genügen, Gattungen zu erneuern, Muster aufzustellen. Sie sind weniger als die andren der klassizistischen Zeit nach bewußten Regeln und Gesetzen geschrieben: sie zeigen darin ihren Ursprung aus Goethe-vorklassizistischer Zeit. Wenn Goethe daher den Wilhelm Meister-ller gegenüber bezeichnete als eine der „inkalkulabelsten Produktionen, zu ihm selbst der Schlüssel fehlte“, so bezieht sich diese Äußerung wenn nicht ganz, so doch gewiß hauptsächlich auf den für Goethes damalige klassizistische Kunstgesinnung ungesetzlichen, durch Kunsttheorie und Bildungsgesetze nicht zu berechnenden Bau des Ganzen, in welchem die Elemente des Lebens sich selbst gliederten, während Goethe jetzt bis ins Innste bewußt zu komponieren gewohnt war. Darum kam er sich auch, vor die Lehrjahre vollendete, im eigentlichen Sinn nur als der Herausgeber vor, denn als Verfasser hätte er sich damals nichts Irrationelles erträumt.

Audenfalls dürfen wir in der Schiller-zeit Goethes Schaffen nicht mehr in Sinne als unmittelbare Formwerdung seines Lebens betrachten wie zur Wiederher-zeit und bei der italienischen Reise. Zwischen seinen Lebensgeschichten und seine Formgebung hatte sich wieder eine rationelle Zwischenwelt eingeschoben, die sich von dem vorherderischen Realismus nur dadurch unterschied daß sie nicht beruhte auf einer geistig übernommenen ungeprüften Bildungskonvention, sondern auf einer Deutung der Welt und des Menschen, die Goethe sich durch tiefe Erfahrungen erst errungen hatte. Doch wie sehr immer die Deutung, die Theorie und klassischen Goethe zurück gehen möchte auf überrationelles Erleben, änderte nichts daran daß sie sich verselbständigt hatte, zu einem Realismus wenn nicht der Inhalte so doch der Methode erstarrt war und die unmittelbaren Formwerdung des Goethischen Lebens, im Sinn des Wiederher-, des Urfaust und der ersten Lyrik im Wege stand. Goethes Beile vom Können, jetzt nicht mehr zugleich mit seinem jeweiligen schöpferischen Augenblick gegeben und durch diesen erzeugt, sondern als unabdingige Ästhetik wirksam, bedingten jetzt seinen Gehalt, und seine Bildung bestimmt seine Natur, während früher, und später wieder, seine Natur seine

Bildung bestimmte. Stoff, Form und Gehalt waren nicht mehr wie in seinen Jugenddichtungen zur vollkommenen Einheit geworden, schon erst recht nicht mehr als Einheit gegeben, sondern wurden durch ein System künstlerischer Grundsätze miteinander ausgeglichen. Wir finden jetzt erst bei Goethe Stoffsuche, bewußte Stoffwahl und Erwägungen über die Formen welche ihm angemessen seien.

HERMANN UND DOROTHEA

UNTER den durch Schillers Einfluß gezeitigten Bildungswerken, bei denen Stoff, Form und Gehalt nicht einheitlich geboren, sondern miteinander verschmolzen wurden, sind drei durch die Macht und Tiefe des darin mehr gebändigten als ausgedrückten Gehalts lebendiger geblieben als ihre gattungsgeborenen Geschwister: Hermann und Dorothea, Der Gott und die Bajadere, Die Braut von Korinth.

Hermann und Dorothea ist gespeist aus dem Erlebnis der großen französischen Revolution, aus dem Willen zur Verklärung und Steigerung der idyllisch deutschen Zustände (ein Wille der Goethe seit der Reinigung und Ausweitung seines Blicks in Italien nicht mehr verließ und fast mit der Gewalt einer Leidenschaft wirkte) aus der Absicht das Muster deutschen epischen Stils, einer deutschen Idylle aufzustellen und sich dabei produktiveweise über die Gesetze der epischen Darstellung klar zu werden. Derselben Absicht entstammte ja die Achilleis: doch während dieser Epopöen-Plan, rein literarisch und ästhetisch konzipiert, nicht genügt von einem urdichterischen Gehalt, es seien denn gewisse Landschaftsbilder, nur aus dem Homer und den Gedanken über das Epos, ein alexandrinisches Fragment bleiben mußte, waren jene Erlebnisstrahlen stark und dicht genug die Idylle durchzureifen und zu füllen: Hermann und Dorothea ist vor der gleichen Gefahr bewahrt worden durch den mit Goethes eigner Anschauung zu umspannenden Gegenstand und eine mit eignem Atem zu füllende Zeitsphäre.

Vom seelischen Erlebnis und von der sinnlichen Erfahrung her war der Stoff der Idylle ihm gemäßer als die Achilleis. Im Nachdenken über die epischen Formen und homerische Technik, über Ilias und Odyssee, das ihn seit der Rückkehr aus Italien kraft einer Sehnsucht nach der gehobenen reineren Lichtwelt beschäftigte mit bald pädagogischer bald elegischer Färbung, neu angeregt durch die deutsche homerisierende Idylle von Johann Heinrich Voß, zugleich bewegt von der Revolution und ihren Wirkungen auf die deutsche Bürgerwelt, stieß er auf einen alten Bericht über „Das liebtätige Gera und die Salzburgischen Emigranten“ worin anekdotisch

der Schicksale erzählt werden, unter andrem auch die Liebes- und geschichte einer verjagten Jungfrau die ein Bürgersohn sieht, zur geheiratet und nach mancherlei Hin und Her seitens der Eltern und n erhält . . also ungefähr die Handlung die wir aus Goethes Idylle

auswanderungszenen in dieser Flugschrift erinnerten Goethe an ge, wie er sie seit Ausbruch der französischen Revolution, besonders der Kampagne in Frankreich mitangesehen hatte, und die Ge des liebenden Paars selbst, an sich rührend und seltsam, in solchem auten Bereich begegnend, mochte Goethe sofort als der fast schon und gerundete Anlaß einer idyllischen Konzeption auf- und ein-

Hier war ihm ein dichter Kern für seinen damaligen Gehalt ge Das Detail des Auswanderns, das er aus eigner Anschauung kannte, den unendlich bedeutenderen, großartigeren, infolgedessen dich- achtbareren Hintergrund empor, die französische Revolution — das ar etwa das gleiche das ihn als seine Umwelt beschäftigte, und die g war, wenn auch keine sofortige Analogie zu seinem eignen Er Motiv bildhaft, knapp und umfassend genug um samit jenen stoffosphärischen Vorzügen seinen wieder erwachten Bildnertrieb zu

orm war ihm mit dem Stoff nicht gleichzeitig gegeben, und ward durch seine epischen Aspirationen und Reflexionen. Vossens tte das deutsche Kleinstadtmilieu in homerischem Versmaß enstand einer Idylle gemacht und dadurch die Debatte über die Formen in Fluß gebracht: Goethe konnte seiner Natur nach daran schaffend beteiligen, und so trafen just ästhetisches Interesse, Stoffhalt, oder Bildnersinn, Lektüre und Erlebnis zusammen, um die Idylle Hermann und Dorothea zu zeitigen.

Hermann und Dorothea war allezeit Goethes selbst eines seiner liebsten es rührte ihn noch später zu Tränen ohne die Apprehension die er Beschäftigung z. B. mit Werther, als dem Niederschlag „eines pa hen Zustandes“ empfand. Was ihn dabei ergriff war wohl der tz zwischen dem flutenden und gefährdeten Dasein das er sah und l der befriedeten Bildwerdung, der reinen, fast möchte man sagen elung“ des verworrenen Alltags, der Seligsprechung seiner deut sitdetails die ihm hier gelückt, im eigentlichen Sinn gelückt ist. n und Dorothea ist die Bildwerdung nicht einer Goethischen Leidt wie Werther oder Tasso, nicht eines Goethischen Strebens, Lebens, s und Schicksals, wie Götz, Faust, Meister, Iphigenie, sondern der

zeitgenössisch bürgerlich engen Zustände unter denen er seit seiner Jugend als Titan wie als Dämon, als Dichter durch Gefühlsfülle wie als Bildner mit seinem Bedürfnis nach großen Linien und einfachen Ordnungen gelitten hatte ... es ist die erste Verklärung, Schönwerdung die Goethe der deutschen bürgerlichen, ja spiellbürgerlichen Welt vergönnt und abgerungen hat, und (das ist für ihn das Rührende und Beglückende) abgerungen ohne vor ihr zu kapitulieren, ohne sich auf ihr Niveau zu begeben. Nicht indem Goethe sich bürgerlich, sondern indem er diese Welt goethisch gemacht, hat er ihre Kunstwerdung, ihre Seligsprechung erreicht, und wohl durfte er über diesen Sieg gerührt sein: ein spröderes Material hatte er noch nie überwunden und durchdrungen ... diese kleine und enge Welt als solche groß schön und einfach, italienisch und klassisch zu schauen und darzustellen war dem aus Italien zurückgekehrten eine neue Not und ein neuer Triumph. Hier rang er ja nicht mit großer Natur und großem Schicksal, nicht mit dem Ganzen eines Daseins oder einer Zeit, überhaupt nicht mit Kräften sei es erotischer, sei es dämonischer, sei es titanischer Art, sondern mit den äußersten Schranken seines Daseins, und er schob seine große Seele nun in Bezirke hinein vor die seine Kunst bisher verschmäht oder überflogen hatte.

Wir kennen die Mittel der Darstellung die Goethe sich in Italien ausgebildet hatte für einen solchen Kunstsieg: strenge Augenhaftheit, genauen Umriss, klare Sonderung, übersichtliche Ordnung der Menschen, Gegenstände und Räume - keine Beschreibung die nicht zugleich Bewegung und Bedeutung hätte, der Komposition diente, die Handlung förderte, den Geist verkörperte, keine Sentenz die nicht zugleich Körperliches beseelte und deutete: steter Bezug der sinnlichen Einzelheiten zur geistigen Mitte, Abwägung der Kontraste. Überall merkt man daß ein an malerischer Komposition geschultes Auge dies Werk gebildet. Auch die genaueste Beschreibung kommt nicht aus Vossischer Freude am Stillleben, sondern aus Freude am Komponieren die auch das Kleinste unter ein einheitliches Gesetz des beseelten Auges, des raumschaffenden, raumfüllenden, raumordnenden Auges zu stellen weiß. Kein Detail das nicht der Charakterisierung eines Dunstkreises, eines „moralischen Raums“ dient, der durch Bewegung und Handlung geschaffen und deutlich wird und die Vergegenwärtigung eines Goethischen Bildungszustandes ist. Goethes Wille zur Einfachheit, Klarheit, Großheit, in Italien gereift, durch Homer bewegt, durch den Stoff angeregt, durchdrang die bürgerliche Umgebung seiner deutschen Kleinstädterwelt und aus dieser Durchdringung sind die beiden edlen Gestalten Hermann und Dorothea entstanden, deren Ausstrahlung das Milieu ist, zu deren

entlichung und Beleuchtung die übrigen Gestalten dienen in verschiedenen Graden der Wirksamkeit und der Dichte.

In Hermann und Dorothea eines der populärsten Werke Goethes ist, so hat daran (abgesehen von seiner Eignung als Muster- und Vorspoesie für die Schullektüre, die es vor manchen mächtigeren in Goethes voraushat) ein ähnliches Mißverständnis teil wie am Erfolg des Werther: man ging vom behandelten Stoff aus und erriet in der Goethischen Idylle mit Recht die schönste Verklärung des deutschen Bürgertums, mit Unrecht eine Anerkennung der Spießbürgerei in der man sich wohlgefiel. Man hielt Goethe für den Maler der eignen Zeit und des eignen Niveaus, und schrieb diesem Niveau das Hauptfehler daran zu daß ein so herrliches Bild dabei herauskam (ähnlich wie das Niveau durch die Lehren und Ausblicke in Schillers Glocke dem alten Bürger auf einmal höher und großartiger vorkam). Man vergaß daß jener Adel nicht dem Stoff, sondern Goethes eigner Seele angehört, mit welcher der Stoff durchdrungen worden. Die heilige Ehe zwischen einer Seele und einer gleichgültigen Welt kommt immer der Welt

Und wenn heut auch den anspruchsvollen Leser Hermann und Dorothea noch ergreift, so geschieht das nicht, wie man uns in der Schule machen will, wegen der vortrefflichen Komposition (die als solche, Technik, auch von subalternen Seelen lernbar ist) nicht wegen der dichten Beschreibungen, die wir heute nur noch aus Goethes damaliger historischer Theorie historisch würdigen können und als altväterischen Kleinerschnörkel zärtlich achten, ohne seelisch davon erfaßt zu sein, nicht wegen dessen was an dem Werk Zeugnis eines Könnens ist, nicht wegen des edlen und tiefen Seins, des Seelenadels, der allerdings durch das Können in plastische Erscheinung tritt. Man vergleiche die starke Gutartigkeit und Zutraulichkeit in Vossens Luise oder die forschende Tiefe und Bedeutsamkeit in Hebbels Mutter und Kind (zwei technisch eineswegs verächtliche Werke ähnlichen Anspruchs) um den eigentlichen Menschenwert der Goethischen Idylle und den Ursprung dieses Werks ganz durchzufühlen.

beherrschte Güte, das zarte Würdegefühl, die klaglos unermüdliche Geduld, der Sinn für Ordnung und Haltung, die lautere Liebefähigkeit und die ruhige Kraft selbst in der Wallung, die Vereinigung von Stärke und empfindsamer Schnellkraft, von griechischer Gehaltenheit und rauer Innigkeit, von Anmut und schwelender Spannung — all diese Züge Hermanns und Dorotheas, zwei deutscher Idealmenschen, sind aus Goethes Wesen ihnen zugewachsen: sie gehören nicht der Fabel und

nicht dem Milieu an, aber sie sind — aus Fabel und Milieu einmal in die thische Seele geraten und verwandelt daraus wieder als Bilder herumgegangen — fortan unverlierbare und fortzeugende deutsche Wirklichkeits Erweiterungen des deutschen Wesens, und keineswegs soll die Mutter des deutschen Bürgertums, Goethe habe nur vorhandenes Wirkliches vermalte, gescholten werden, wenn sie fruchtbar bleibt und diese schöngemalte Welt nicht nur als Spiegel, sondern als steigerndes Wunschbild wirkt. Die thische Würde, Güte, Lauterkeit und Weisheit strahlt von diesen zweitern aus seiner Ehe mit dem deutschen Bürgergeist und wirkt weit und Strahl von der Sonne Homers fällt durch dies Werk auf die kleinen und müsegärtner und schiefen Kleinstadtdächer und -gassen, auf die kleinen Märkte mit Brunnen und Lauben, fruchtbarer und wärmer als sie Achilleis aufgesangen ist. Denn in der puren Nachahmung Homers kann Goethe seine Seele nicht vermählen mit einer noch fruchtbaren Weisheit: mit dem erhabenen Gespenst der versunkenen Welt konnte er Kinder zeugen wie mit einer noch lebendigen, sei sie auch geringer.

DIE GROSSEN BALLADEN

WEENN Hermann und Dorothea Erwägungen über Gattung und Form voraussetzt, so überwiegt in den beiden großen Balladen Urerlebnis die Ästhetik, und weniger die vorgesetzte Aufgabe als die beherrschten Kunstformen geglückte Improvisation aus lang gesammeltem und gereiftem Erlebnisstoff bringt sie zu ihrer Gestalt.

Der Gott und die Bajadere und Die Braut von Korinth erzählen ein mythisches Geschehen als ein wunderhaftes Ereignis. Nicht wie in einem Ganzen von Zuständen sich allmählich Schicksale und Begebenheiten bestimmter Charaktere entwickeln, nicht Wechselbeziehung zwischen Handelnden und handelnden oder leidenden Menschen wird geschildert, was das Goethische Epos getan hat, auch nicht die vor- und rückläufige Entwicklung einer Handlung von einem sinnlich gegenwärtigen Augenblick, die wir aus den Elegien kennen. Alles ist in den mythischen Augenblick, in das Ereignis selbst hineingezogen, es gibt kein Milieu von dem aus Begebenheiten abhöre, aus dem sie sich erklären, und keine Vergangenheit und Zukunft die als distanzierter Umkreis den gegenwärtigen Moment begleite. Wie in einem Drama entwickelt sich das Geschehen von einem Anfang zu einem Ende hin, aber nicht als Handlung, sondern als Erzählung, d. h. der Dialog selbst schafft nicht die Handlung wie im Drama, sie schafft nicht dar, sondern er ist ein Teil davon, er wird — einerlei ob direkt oder indirekt — erzählt. Das balladeske Geschehen erfüllt sich, im Gegensatz

schen und dramatischen, als einheitlicher Augenblick, nicht als eine Folge, nicht als eine Kette von Ursachen und Wirkungen, und der Vorgang dient eigentlich der Darstellung von Menschen und Charakteren, sondern Weltgeschehen, auch wo Menschen seine Träger sind.

Im Epos und im Drama wird die Welt um des Menschen willen gestaltet, der Ballade ist alles Menschliche nur ein Hierogramm für kosmische Vor- ge, für Natur- oder Schicksalsmächte. Wie die elementaren Schauer vor Natur oder dem Verhängnis, samt dem aus solchen Schauern geborenen Trauben und Kult, Menschengestalt annehmen und in menschlichem Ge- schehen, als menschliches Geschehen vergegenwärtigt werden können, bis in sein Wesen so in Menschliches gebannt bleibt, daß ihr Ursprung dar- er vergessen werden kann, das bezeugt das antike Drama und einige Stücke Shakespeares, namentlich Macbeth und Lear: bei diesen Gebilden geht es sich recht eigentlich um die Menschwerdung der außer- (über- oder unter-) menschlichen Urgewalten, um ihre Anpassung an menschliche Züge, und nur als kaum ausgesprochener, vager Hintergrund umlagert Unmenschliche den von Menschen ausstrahlenden und gefüllten Raum, innerhalb der menschlichen Charaktere häumen sich die Urkräfte auf und führen zu Streit und Untergang. Am Anfang des Dramas, bei Aschylus beginnen wir, besonders im Prometheus, die Menschwerdung der Urkräfte noch als Prozeß mitanzuschauen, bei Sophokles und Euripides sehen wir das Ringen um Menschwerdung siegreich vollzogen. Über zwei Jahr- hunderte hinweg (während welcher im Schrifttum das Reich der Urnacht des Verhängnisses schlafend, stumm und gefesselt schien unter der Herrschaft des Menschengottes, und nur an den Grenzen, als Märchen und Lied, machtlos züngelte) reicht ihnen der Erneuerer des Dramas die Hand: Shakespeare aber, umgekehrt wie Aschylus, der noch ungebändig- aus dem Titanenzitalter hereindrohendes Chaos vermenschlichte, hat Kind einer völlig vermenschlichten, fast schon überbildeten Epoche mit seiner ungeheuren Natur das im Menschtum verhaftete Chaos wieder gebunden. Macbeth stellt fast wieder den Kampf zwischen Mächten dar, ähnlich wie die äschyleische Tragödie, nur gleichsam den Kampf nach der Menschwerdung, nach der Besiegung der Mächte, während bei Aschylus der Kampf vor oder während der Menschwerdung erscheint. Jedenfalls stellt das Drama an seinen entscheidenden Punkten, wie alle Irdichtung, die Macht-, also notwendigerweise die Menschwerdung außermenschlicher Macht, wobei der Nachdruck auf dem Menschen, nicht auf den Mächten liegt. Die Eroberung eines Menschenbereichs ist das Ziel, und nach dieser Eroberung kümmert sich das Drama nicht mehr um die Urwelt als selbstän-

digen Kreis: bei Sophokles, Euripides und den meisten Werken Shakespeare spielt sich das Geschehen innerhalb des Menschenbereichs ab, und wesentlichen nichts anderes sein als Darstellung menschlicher Charaktere, Zustände und Geschicke. Das Drama ist vorzugsweise der Bereich Menschenschilderung geworden, und gestattet weniger als das Epos und die Lyrik dem Außermenschlichen, vor allem der Natur als Element oder Landschaft, einen selbständigen Raum. Selbständige Naturbeschreibung und selbständige Stimmung — im Epos und in der Lyrik nach den Gattungen ihrer Gattung, d.h. ihres Ursprungs zulässig — sind im Drama nicht mehr nur als Ausstrahlung menschlicher Gebärde, als menschliche Rede sinnberechtigt.

Die dunklen Urschauer, durch den kultischen Charakter des Dramas Menschliche hineingebannt, ihrer Herrschaft beraubt, im Gesang, in der gentlichen Lyrik nur als Stimmung und Gefühl, nicht als Mythe, nicht als Vorstellung und Anschauung, zu vergegenwärtigen, behielten so als menschlichen Machtbereich, als Äußerungsbereich nur die epischen Gattungen dringend, und hier konnten sie, aus der Epopöe verdrängt durch das Interesse der Verherrlichung der Helden und Götter, aus der Idylle durch die Darstellung der gesellig bürgerlichen Beschäftigungen und Gesinnungen der gezirkten Menschenkreise, nur im Märchen und in der Ballade eine Stimme werden. Daß sie aber überhaupt eine Stimme verlangten liegt in menschlichen Wesen, das danach drängt jede seiner inneren Erfahrungen von eben jenen dumpfen Urschauern bis zum engen klugen Nutzwissen, dünnen Nervenkitzel, zu versprachlichen, den ganzen Bereich von dem einen Sympathie mit dem ungestalteten Vormenschlichen bis zur hellen Einis des eigenen Ichs in Sinnbildern festzuhalten, in Wort und Figur zu wandeln, zu mythisieren.

Zu den Erlebnissen die nicht stummlos bleiben konnten gehörte nun das Gefühl für die Belebtheit des Nichtmenschlichen. Die Bild-(nicht Klang-)werdung dieses Gefühls sind, nach Entthronung der alten Religion durch die Geist- und Seelenreligion, der Verdrängung der Urschauer aus Kult und Mythos, wesentlich das Märchen und die Idylle, jenes als Bericht, diese als Darstellung, jenes als Literatur, diese als Dichtkunst. Wo immer ein neuerer Dichter über die gesellschaftliche Poesie eine Verlautbarung der chaotischen Urnatur selbst vordrang, hat er auch andere Elemente — selbst Dante, so christlich und supranatural sein Werk gelegt und gewollt ist, hat in den Geschichten von Buonconte und der letzten Fahrt des Ulysses Muster balladesker Darstellungsart gegeben, die, der Urdichter eines schon völlig vergesellschafteten Zeitalters, w

in einer Epoche historischen Sinns da die Gattungen bereits als solche ins Bewußtsein traten, instinkтив oder bewußt Erneuerer und Erweiterer aller historischen Kunstformen aus deren eigenen Bedingungen heraus, hat auch die Ballade als die Bildwerdung der außermenschlichen Schauer wieder gefüllt. In seiner voritalienischen Epoche hat er aus dem dumpfen Elementarschauer den Fischer und den Erlkönig gesungen, unmittelbar die Volksballade fortbildend, gefühlsmäßig das Locken, Raunen, Rieseln, Dämmern und Weben des Wassers und der Luft zu Elementargeistern verdichtend, aus dem Grauen heraus ballend. Gerade die Unterdrückung auch dieses bloß Elementaren war ja Wille und Folge seiner italienischen Selbsterziehung.

In die dumpfe Sphäre hinunterzutauchen aus welcher Erlkönig und Fischer stammen, in ihr mit geschlossenen Augen und offnen Poren die dichterische Beschwörung der Urschauer vorzunehmen, wie es dem voritalienischen Goethe gemäß war, verbot sich der klassische von selbst: aber auch jetzt, wie sehr allem Chaos feind, konnte der All-umfasser sich nicht einschränken in eine bloße Gesellschaftspoesie, eine bloße Verklärung und Steigerung zeitgenössischen Menschentums, und in eine ästhetische Wiederbelebung antiker Formen. Als ein kosmischer Mensch hatte er den Zusammenhang mit dem Urgrund nicht verloren aus dem alle (auch Nur-menschliches kündende) Kunst sich speist, und wenn er sich auch versagte von Urschauern Zeugnis abzulegen innerhalb der von ihm nun respektierten Gesellschaft, wenn er auch lieber vom gestalteten Tag als von der ungestalteten Nacht sprach, so waren selbst in seinem klassischen Menschtum so wenig wie einst in Sophokles und Plato die Kräfte erloschen die seinen heiteren Kunstbezirk jederzeit zerstören konnten: nicht nur die unbändige Leidenschaft, der ausbrechende Gefühlsdrang ist hier gemeint, der im Tasso, im Amyntas, in der Marienbader Elegie die beherrschte Weisheit und gesittete Schönheit des reifen Goethe durchschwollt, sondern eben der Blick in das Geheimreich der außermenschlichen Mächte, in den Bezirk der Mütter. Doch nicht mehr als Stimmung und Wallung, als dumpfen Übergang zwischen Mensch und Chaos, wie in den nordischen Balladen, bekundete Goethe jetzt diese innere Erfahrung, sondern nach hellenischer Weise als mythischen Vorgang, und die elementare Natur oder das Schicksal erscheinen nicht mehr gespenstisch huschend im Halbdunkel ihrer Bewegung und Stofflichkeit, sondern plastisch klar als Götter oder Geister von menschlichen Maßen, jedoch über- oder untermenschlichen Funktionen. Nicht mehr die ungestaltete Landschaft, Fluß und Nachtwald, sondern menschliche, genau beschriebene Räume sind der Ort des mythischen Geschehens, und aber-

mals ist das Auge der Sinn der auch das Geisterreich durchdringt. Gesellschaftsreich. Der plastische Trieb Goethes erstreckt sich hier biete die bisher wohl der Nährboden, aber nicht der Gegenstand Augenkunst gewesen waren.

Die nordische Mythologie, welche im Fischer und im Erlkönig terisch persönliche Nachblüte gefunden hatte, bedient sich wohlblicher Figuren als Chiffren, um die Elemente und Geschicke zu verdecken, aber sie drängt sie nicht in Menschengestaltung hinein, sie ist gerettet von der Beseelung des Außermenschlichen, nicht auf Beleibung des Unbewußten und geht nicht weiter in der Verdichtung als zur Beseelung nötig. Die südländische Mythologie, deren Goethe sich in seinen beiden nachitalienischen großen Balladen bediente, ruht nicht eher als bis das elementarische, unbestimmte, lose Gestalt und Gebärde geworden ist. Weniger um verschiedene Sprung des mythenschaffenden Triebes handelt es sich als um verschiedene Grade der sinnfälligen Durchbildung: der reife, augenhaftere Goethe ließ nichts der bloßen Ahnung, er führte das innere Auge über Augen hinaus, und die durchgebildete Kunstdform der Sprache, der klangreiche Strophenbau entspricht nur dem ausgebildeteren plastischen Trieb. Die Bewegungen liebevoll und ruhevoll nachtastete und sich nirgends in einer Skizzierung und allgemeinem Schauer begnügte.

Wenn nun die beiden südländischen mythischen Balladen Goethes einen Schauer entstammen der nicht aus bloß menschlichen Beziehungen, sondern aus etwas höherem als Menschlichem, entstammen, so wird man nicht geleugnet daß solche rein seelischen Erfahrungen an der künstlerischen Gestaltung mitwirkten. Es versteht sich von selbst daß auch die mythischen Natur- und Schicksalsschauer, indem sie den Künstler und Sprache werden, bereits vermenschlicht sind. Von den ursprünglich menschlichen Bewegungen unterscheiden sie sich wesentlich dadurch, daß sie den Empfänger, einerlei wie er sie umsetzt oder wie sie sich in ihm ausdrückt, wie außermenschliche, All-artige Gewalten ergreifen, während sie die gesellschaftlichen, Vaterlands- und Freundschafts-erregungen für ihn zu einem Rohstoff nur menschlich fassbare Mitte, greif- und deutbare Anschauungen machen. Wenn der Lyriker von einem Frühlingstag oder einer Flusslandschaft bewegt wird, so will er sein Gefühl seine menschliche Empfindung ausdrücken, seine Bewegung austönen und bleibt innerhalb des Menschlichen, die Anregung sein mag. Der Balladendichter aber, gegenständlicher, tritt aus sich heraus, um Kunde zu geben, einerlei in welcher Weise, in der Mythisierung und an welchem Symbolstoff, von den objektiv menschlichen, überseelischen Gewalten unter denen er sich fühlte,

Gewalt immerhin an seiner menschlichen Seele erst sich offenbart haben.

Wir vindizieren also der Ballade, im Gegensatz zum lyrischen Gedicht und zum idyllischen Epos, einen Ursprung aus der Erfahrung solcher Urschauer. Ein solcher Ursprung gehört zu ihrer Definition, und wenn wir Goethe auch in der klassizistisch normierten Schiller-zeit wirkliche Balladen (nicht, wie Schillers sogenannte Balladen, verkleidete Lehrgedichte) gelingen sehen, so sind sie uns ein Zeugnis daß er auch damals noch, jenseits aller Selbsteinschränkung auf Kunst, Wissenschaft und Menschentum, Blicke in das Chaos getan und Beute dort geholt hatte. Der Gott und die Bajadere wäre nicht entstanden ohne die innere Erfahrung der Liebe, des Liebes-schicksals und »verhängnisses als einer nicht bloß seelischen, sondern kos-mischen Gewalt, eines Flutens welches Götter, Menschen, Tiere und Pflan-zen umfaßt und ausgleicht. Jenes tropisch vegetative Weltfühlen das der indischen Mythologie zugrunde liegt, ist auch eine Voraussetzung dieser mythischen Ballade.

Freilich: aus diesem Urgefühl allein, ohne ein spezifisch-menschliches Erlebnis wäre sie auch nicht entstanden, und nur weil bisher der biographisch-psychologische Grund fast allein gesehen wurde, schien es nötig auf jene Urschauer hinzuweisen. Die mythische Finkleidung und die indische At-mosphäre ist nicht willkürlich und bildungsmäßig, sondern schon in einem Urerlebnis begründet.

Das menschliche Erlebnis aus dem Der Gott und die Bajadere mitge-speist, das in den kosmischen Mythus mithineingebildet wurde, ist in Goethes Verhältnis zu Frauen niedriger Ordnung zu suchen, vielleicht zu Christiane, das ihm, nach den ersten Liebesjahren, immer mehr auf der Seele gelastet hat. In Lagen die nicht als sinnfällige Gegenwart, als Bild, als Schönheit oder Größe ihren letzten Wert und ihre Selbstrechtfertigung trugen, wie die Wallungen und Geschicke der großen Leidenschaft oder wie die idyllischen Zustände und Gesinnungen, erhob sich ihm Bedürfnis und Frage nach einem tieferen Sinn der in sich nicht gelösten Not, der in sich nicht erfüllten oder schönen Lebensform, das heißt, die Frage nach der Erlösung. In der Krise einer solchen abgebrochenen und unerfüllt dis-sonierenden Leidenschaft oder Schuld hat er einst das große Erlösungs-symbol seines Lebens, den Faust ergriffen. So mag nach der italienischen Reise, da er Dissonanzen und Ungelöstheiten der eignen Lebensführung nur um so schmerzlicher empfand, je klarer die Welt vor ihm lag, mit den kosmischen und mythischen Gesichten der Balladen-zeit auch die erlösende Schau seiner Herablassung, Einlassung sich vereinigt haben, und was er im Amyntas als eine menschliche Not, „unter das ehrne Gesetz strenger Ge-

walten gebeugt“ darstellt, von der Erde, von den Leidenden aus gesetzen, das verklärt von den weltschaffenden und weltvernichtenden Kräften, von den kosmischen Mächten aus, denen tausend Jahre sind wie ein Tag, sein mythischer Blick in Der Gott und die Bajadere. In der Zeitlosigkeit eines Weltenschicksals bekommt dasjenige eine Lösung, eine Erlösung, als bloßes zeitbedingtes Einzelschicksal zweier Menschen ungelöst bleibt. So wird durch den Erlösungsgedanken der kosmische und der persönliche Ursprung der Ballade vereinigt, und nicht zufällig durch indische Mythologie ein hellenisches Verhältnis verklärt.

Denn nirgends ist so wie in der indischen Mythologie die Grenze zwischen Weltgeschehen und Menschentum, zwischen Urschauer und individuellem Schicksal aufgehoben — durch die zwei indischen Grundkonzeptionen des Karma, kraft deren der unersetzbare Augenblick des einmaligen Menschenlebens, der Kairos (die entgegengesetzte hellenische Grundkonzeption) vernichtet wird. Während das Griechische — mindestens wie Goethe sah und erlebte — das Menschenreich auf sich stellen, abgrenzen und Maß des ungestalten Alls machen wollte, war die indische Welt immer neigt die beiden Grenzen alles Menschlich-Leibhaften, Raum und Zeit zuheben; in der Seelenwanderung schon wurde das Menschenschicksal, das ganze All durchgetrieben. Ohne irgendwie indisch gesinnt zu sein, empfand Goethes Dichterinstinkt in der indischen Mythologie (wie auch in der gnostischen Emanationslehre) ein Symbol für sein nie ganz erlöste, durch bestimmte Erlebnisse immer wieder gewecktes Bedürfnis nach Erlösung, d. h. nach kosmischer Deutung menschlicher Unzulänglichkeit. Dies Bedürfnis nach Erlösung trat immer dort ein wo er sich nicht in hellenischer Weise, wie ihm gemäß war, durch Gestaltung erfüllen konnte, nur in solchen Fällen griff er zu christlichen, indischen, orientalischen Mythenlogien, freilich niemals — dafür war er zu sehr Bildner — ins gesamte abgründige Mysterium untertauchend, sondern in plastischen Gleichnissen aus andrem Mythenkreis gewisse Grundgedanken hellenisierend.

Er hat in solchen Fällen für ein unhellenisches Mysterium eine hellenistische Mythik geschaffen, wie in Der Gott und die Bajadere. Hierin in menschlichen Vorgängen kosmische Erfahrungen offenbart. Von menschlichen Urschauern als Dichter zur menschlichen Gestaltung (und aus den erörterten Gründen in Balladenform) gedrängt, von menschlichem Erlösungsbedürfnis zu einem Mythus gedrängt der über das bloß seelisch-leibliche Reich hinauswies, schließt Goethe in dies Gedicht einen Kreis, dessen Mittelpunkt sein Menschliches und dessen Peripherie sein Kosmos ist. Was diese Ballade von Goethes klassizistischen Poesien unterscheidet,

o die Überschreitung der bloß seelisch gesellschaftlichen Region nach des Mythisch-kosmischen hin. Ihr Unterschied von Goethes voritalienischer Urpoesie ist: daß die kosmischen und die menschlichen Erfahrungen nicht ursprünglich eins sind wie bei Mahomet oder Ganymed, sondern rüpfst durch ein Mysterium. Natur, Schicksal, Mensch, für Goethes „und drang“ gefühl noch eine ungeschiedene Einheit, hatten sich in niedene Zonen gesondert durch seine klassische Reife — in Gott und were sind sie wieder vereinigt, aber nicht mehr durch dumpfes Gefühl, ern durch mythische Weltschau (ähnlich wie nur noch in einigen Gedichten des Divan).

atlicher und einheitlicher ist der Ursprung der Braut von Korinth: at die Lektüre eines spätantiken Abenteuers Goethe ein Zeichen ge- für den Ausgleich zwischen christlichen und heidnischen Weltkräften, it der Renaissance in jedem wichtigen Geist sich vollzog, seit Winckel- durch die deutsch-humanen Wiederentdeckung der sinnlich schönen ormen zu einem bewußten Geisterkampf mit den Erbsünden und Er- gsideen des Christentums führen mußte. Dem Ausgleich zwischen der rtung des Sichtbar Schönen und dem Transzendentalismus einer un- chen, geforderten Sittlichkeit, zwischen Kunst und Moral, begegnen ben seit der Wiedergeburt einer auf Anschauung beruhenden Kunst in Deutschland außer bei Winckelmann selbst gerade damals bei und, bei Heinse, bei Jacobi, bei Herder und bei Schiller. Er lag in der und war eines der gegebenen Probleme für jede tiefere Seele die sich etisch über die Elemente der damaligen Bildung Rechenschaft geben e. Goethe war von vornherein nicht Theoretiker sondern Dichter, und durch den Umgang mit Schiller wurde ihm auch der große Kräftekampf Bereich der Theorie erhoben den er stillschweigend als Gestalter und er längst zugunsten einer beseelten Welt- und Naturfrömmigkeit, einer chen Anbetung der Schönheit entschieden hatte, weshalb man ihn denn als Heiden bezeichnen mag. Darum dauert es so lange, bis in Goethes ung der Weltkampf zwischen Christlichem und Heidnischem als be- tes Problem erscheint. Zweierlei mußte dazu sich begegnen: einmal ilosophische, insbesondere geschichtsphilosophische Überschau, die seiner Schiller-Zeit aufkam, und sodann ein Zustand der Erlösungs- stigkeit, durch welchen ihm die Erlösungsreligion überhaupt wieder n Gesichtskreis trat und ihre Mythen problematisch wurden. Wir haben er andren großen Ballade derselben Zeit gesehen wie Goethe zu in- en und christlichen Mythologemen gedrängt wurde.

ethe war nicht naiver Heide im antiken Sinn noch naiver Christ im

mittelalterlichen oder protestantischen Sinn daß er sich in den Kunstformen Mythen und Dogmen eines Heidentums oder Christentums erfüllt habe und wir gebrauchen diese Ausdrücke näherungsweise, indem wir Goethes Heidentum eine Verhaltens- und Erlebnisart verstehen, verschieden von derjenigen welcher die antike Götterwelt und Bildung entstammt, Goethes christlichen Elementen Zustände ähnlich denen aus welchen die christliche Erlösungslehre ihre lebendige Nahrung zog. Jene Erlebnisarten diese Zustände schließen sich seelisch nicht von vornherein aus, man kann sie auch — zu gesonderten Mythen und Kulten geronnen, zu Dogmen der Kirchen erstarrt — unvereinbare Gegensätze bilden, sich logisch wiedersprechen, politisch vernichten.

Der Gegensatz zwischen Heidentum und Christentum, nach der Rückkehr Goethes aus der italienischen Helle in die nordisch christlichen Ländern fühlbarer geworden, war ebenfalls zugleich ein Kampf kosmischer menschlicher Kräfte, wie der den er in *Mahadöh* dargestellt hatte. Was in den Balladen verbindet ist die Konzentrierung solcher zugleich kosmischer menschlicher Schauer in ein balladeskes Abenteuer woraus die Grundlage aller Mythen als unheimliche, sinnenfällige Begebenheit erhellen. Schauer, persönliches Erlebnis und anwendbare Lehre sind in beiden dichten konzentrisch vereinigt wie nirgends sonst. Goethes Jugendballaden geben nur die Stimmung oder Wallung und das bewegte Bild. Jetzt ist es Sinnenbild zugleich ausgedeutet, und wir haben hier zum erstenmal Goethe dreier geistiger Sphären, der bis ins Kosmische hinunterreicht, ungestalt Kosmische in menschliche Sinnengestalt hineinbildet, und Sinnliche zugleich gedanklich deutet. Hier kündigt sich zum erstenmal der alte Goethe an, in dem ein übermenschlicher Blick ins Reich der Macht ein freiwillig beschränkter, menschenform- und grenzsuchender Kämpfer sinn und eine schon fast abstrakte Lebensweisheit sich zusammenfindet.

Der Gattung nach ist *Die Braut von Korinth* eine mythische Gespensterballade, wie ja die Ballade überhaupt die Durchbrechung des bloß menschlichen Reiches voraussetzt: sie kommt aus dem Schauer und soll Schrecken erwecken. Aber die Gespenster sind auch hier antike, das heißt platonische mit aller Sonderheit gesehene, und zugleich Träger eines welthistorischen Schicksals. Der Reiz und auch die Gefahr dieses Gedichts ist seine Belehrtheit mit einem geschichtsphilosophischen Wissen das fast den Rahmen sprengt. Die Worte der Braut „Eurer Priester summende Gesänge“ und Anklage des schönheitzerstörenden Christentums, zum Dröhnen der Vollsten gehörig was Goethe geschrieben hat, sind fast zu gewichtig, das vampirische Wesen und die Lehre erdrückt hier die fast hellenistische

rische Handlung, der Sinn fast die Sichtbarkeit, zu welcher eine durch ~~cor-augen~~ geschneide Griechenkunst die Szenerie geboten hat. Es ist ein Spalt in das Gedicht dadurch gekommen daß eine artistische Freude darstellen der Vorgänge selbst sich gekreuzt hat mit einer geheimnisvolle Seherkunde. Während bei der indischen Ballade der Sinn und die Worte in den Mund des Gottes passen und die natürliche Steigerung und Verstärkung des mystischen Vorgangs sind, überwuchert hier Goethes Prologroll, in den Mund eines Vampir-mädchen gelegt, das Geschehen, der Kampf zwischen zwei Weltreligionen, grandios und klassisch formuliert in den Schlußversen, ist ein zu großes Thema um sich rein aus dem Theatralisch geschilderten vampirischen Beilager zu ergeben. An seinen schönsten Stellen ist dies Gedicht ein Gipfel der Goethischen Dichtung, als Ganzheit es der andren mythischen Ballade nach.

WILHELM MEISTERS LEHRAUFE

WIR kommen zu dem großen Werk das Goethe unter der Strahlung von Schillers Aktivität wieder aufnahm, abrundete und vollendete: Wilhelm Meister. Konzeption und Gesamterfindung des deutschen Bildungsromans fallen in eine frühere Zeit und sind Ausdruck eines anderen künstlerischen Lebenszustands als der worin er ihn veröffentlichte. Die Umwälzungen die er mit der Theatralischen Sendung vornahm entstammen so sehr neuen Erlebnissen die er erst in dieser Zeit der Herausgabe einen Ausdruck bringen konnte, sondern sind Zeichen der Distanz die er zu den damaligen Zuständen seit der Ausgestaltung des ersten Planes genommen hatte. Die Lehrjahre dürfen also nicht als Ganzes wie ein Sinnbild der Schiller-zeit gelesen werden -- das Wesentliche ihres Inhalts und seiner Form ist Sinnbild eines früheren Goethischen Gehalts., sinnbildlich für die Schiller-zeit ist mehr die Tatsache der Verwandlung die Goethe daran genommen hat. Mehr das Relative daran, das Ändern, als das Positive, der Inhalt, gehört dem Goethe an der es herausgab.

Die hauptsächlichen Änderungen sind: die Verschiebung des Schwerpunkts vom Theater auf die Bildung überhaupt, Zufügungen und Erweiterungen die diese Verschiebung nach sich zog, Streichungen und stilistische Änderungen aus Gründen eines veränderten Stilgefühls, oder was man besser sagt, aus Gründen der veränderten Distanz zu den Erlebnissen die der Roman stammt. Als Goethe die Theatralische Sendung in die Jahre umredigierte und herausgab, war längst das Theater nicht mehr in das Zentrum und Sinnbild der Bildung schlechthin, wie zur Zeit sie konzipierte, sondern eines der Elemente -- ein höchst bedeutender Teil Goethes.

des freilich, dessen er schon um der abenteuerlichen Handlung willen entraten konnte. Während Wilhelm also in der Theatralischen Sendung seine Bildung wesentlich an dem Theater und für das Theater erstreckt, das Theater nicht nur Mittel, sondern auch Zweck der Gesamthat ist, insofern es als das zentrale Sinnbild erscheint woran das Wesen geistigen, der gesellschaftlichen und der außergesellschaftlichen Mächte Menschen sich verdeutlicht: ist es jetzt nur ein Durchgangspunkt, um was dem Theater wesentlich als Milieu, als episodenhafte Ausmalung haftete, was bloß um der saftigeren und farbigeren Ausgestaltung Theaters geschrieben war, wurde in der neuen Fassung gestrichen: mal die possenhafoten Figuren der Prinzipalin und des Lumpen Bräutigams. Die andren Schauspieler und Schauspielerinnen der Theatralischen Sendung empfangen ihren kompositionellen Wert nicht nur vom Theater, sondern zugleich schon als Bildungselemente konzipiert und wesen und wirkliche menschliche Charaktere, unabhängig von ihrem bloßen Schauspielereien. Sie mußten also bleiben und sind in den Lehrjahren noch deutliche Bildungsfaktoren geworden.

Zur Enttheatralisierung des Wilhelm Meister gehört daß die Kindergeschichte jetzt nicht mehr vorgeführt, sondern nur entrückt erzählt wird, denn eben sie war ganz als kindliches Vorspiel zur theatralischen Sendung gedacht, während sie jetzt viel mehr als das Spiel eines geistigen Kindes überhaupt erscheint das nicht notwendigerweise auf dem Theater sein Schicksal finden soll, sondern nur im Theater eines der erregenden Bildungselemente ahnt. Deshalb sind auch die dramatischen Details, sonders die Auszüge aus den Jugenddramen gestrichen. Das Verhältnis Marianne ist in der Theatralischen Sendung behandelt als typische Schauspielerinnen-liebe, in den Lehrjahren tritt ihr Bühnentum zurück, sie ist eine hübsche Sünderin schlechthin. Das gleiche gilt von Ida. Überall hat Goethe das Theater entstofflicht, vergeistigt und gegen die Theatralischen Sendung diejenigen Elemente der Bühne und des Schauspielertums welche dem Menschtum als solchem und der Bildung angehoben vor denen welche das Theater als Theater bezeichnet hat dadurch gleichzeitig an sinniger Weite und Durchschau gewonnen, er an sinnlicher Saftigkeit, Nähe und Dichte eingebüßt hat. Hierin ist dings der Einfluß der italienischen Reise und Schillers merkbar geworden, Abneigung gegen das holländisch Genre-hafte, der Wille zur allgemeinen Symbolik hat an der Umwandlung einen deutlichen Anteil.

Doch nicht nur durch Streichung und Umdeutung der theatralischen Partien hat Goethe die Theatralische Sendung in die Lehrjahre (de-

seine neue Absicht an) übergeleitet, auch durch Zufügung ganzer Paragraphen, in denen das Theater nichts mehr zu bedeuten hatte und die sich als Schichten dem Werk angliederten, als Gegen-, Neben- oder Oberarten des Theaters, das bisher Wilhelms Bildungsmühlen und „schicksale“ geschlossen hatte. Dahin gehören die Bekenntnisse der Schönen Seele im ersten Buch und der Kreis von gesellschaftlich und seelisch souveränen Menschen in den letzten Büchern. dadurch wird das ganze Theaterwesen Vorleben Wilhelms zu einer symbolischen Episode, zum Mittel durch ihn geheim lenkende Weisheit führt. Die Schöne Seele, auch in die Handlung zart und fast unmerkbar verflochten, aber wesentlich nicht um Handlung, sondern um der Komposition, der Abrundung willen eingetragen, schließt den Kreis der Verhaltungsarten durch welche der Lebensring hindurch oder an die er hingeführt werden soll, als die Darstellung der reinen *vita contemplativa*. Neben soviel ernsthaft Tätigen, zielbewußt Arbeitenden, ziellos Treibenden, würdig und unwürdig, edel und gemein Begegneten, Erwerbenden, Gebietenden, Dienenden, Genießenden, Wandern, Begehrenden durfte auch das Bild der innerlich Beschauenden nicht fehlen, eine Verhaltungsform die in Goethes Dasein selbst angelegt, und bedeutend für ihn gewesen ist, und die als Erinnerung an Susanne Klettenberg seinem Gedächtnis eingeprägt war. In dem bloßen Theaterroman hätte ein solches Bild nichts zu suchen gehabt, in dem erweiterten Bildungsroman ist die *vita contemplativa* als wesentliches Bildungselement unentbehrlich, und in der Komposition ein inniger Ruhepunkt.

Vie sehr Wilhelms Leben und Treiben, der Kreis in dem er sich bewegt aus dem er emporstrebt, zugleich von der sinnlichen Mannigfaltigkeit abzogen und dem sinnlichen Wirrwarr beunruhigt, wie sehr das theatrale Milieu nur Durchgang, Mittel, Vorbereitung ist, war durch Gestaltung in diesem Roman (der ja bloß die Lehrjahre behandeln sollte, also kein Ziel selbst nicht vergegenwärtigen, einen vollendeten Meister nicht erzielen konnte) nur zu zeigen durch den Kontrast zu einem in sich durch Entschiedung oder durch Bewältigung des Wirrsals harmonischen Leben: durch Abkehr von der Welt zu rein gleichgewichtiger Innerlichkeit, oder durch Herrschaft über die Welt vermöge weiser und überlegener Kraft. Das geschieht in den letzten Büchern der Lehrjahre. Nach den befangenen Menschen der sozial niedern und der sozial höhern Schicht, die aber gleichermaßen innerlich in ihren weltlichen Verhältnissen verhaftet sind, im Guten wie im Schlimmen, treten wir in einen Kreis von Menschen die sich durch eigene und seelische Freiheit über die weltlichen Bindungen erhoben haben, so daß sie den Unwert oder Scheinwert der irdischen Dinge durchschaut,

das gleichnishaft Vergängliche hinter sich gelassen haben, um im Anschau der Gottheit zu schweben, alles verstehend und verzeihend die Schöne Seele, sei es daß sie den relativen, den Bildungswert dinge kennen und nutzen, überlegne Lenker mit dem Bewußtsein wedem Erdending eine geistige Bedeutung und Gewalt innenwohl Jarno, der Abbé, Lothario und überhaupt die Mitglieder der geheime Gesellschaft, welche schließlich über dem scheinbar planlosen Schicksalhelms als planvolle Vorsehung waltet, gleichsam das in Menschenperte Prinzip der Bildung, welches dumpfen Trieb, dunkles Gewaltliches Tun und geistige Schau vereinigt und fruchtbar macht.

Nicht nur durch verschiedene Milieus werden wir hindurchgeföhrt durch verschiedene Bildungswelten. Jedes der Milieus hat, an seinem Eigengewicht und seiner Eigenfarbe, noch eine unbewußte Bildungsfunktion am Wilhelm Meister zu erfüllen: die Schöne Seele, welche noch funktionell wirksam, sondern nur als Ruhepunkt, als einziger mehr strebende und wirkende, sondern zweckelos erfüllte Gestaltungssinnung, bildet den Übergang zu der höheren geistigen Schicht mit der nur sozial höheren Schicht noch nicht erreicht) welche die unbewußte Bildungsfunktion in eine bewußte Bildungsaktion verkehrt. Zuletzt eröffnet Goethe das Getriebe des Roman und Wilhelm Meistersgang in Bewegung gesetzt hat, und zerstört allerdings (wie Jean Paul die Illusion die bisher dem Roman die unergründliche Geheimnisvorstellung gesichert hatte, als sei Wilhelm der Zögling der gesamten Kräfte der Natur und der verschiedenen Lebenformen einer Gesellschaft, während auf der Eindruck entsteht als sei er gelenkt durch ein Vernunftprinzip, das in den Köpfen einiger gescheiten Leute — also eine höchst rationelle Verengerung jener weitausschauenden Anlage. Doch nicht so leicht Aufschluß über das Wirken der Geheimgesellschaft zu verstehen, da er auch am Ende steht, so gilt er doch nicht den ganzen Lehrjahrzehnten nur derjenigen Schicht seiner Erziehung deren Prinzip die Vorschrift ist, wie eine andre Erziehungsschicht vom Trieb und Charakter ander vom Schicksal beherrscht wird. Alle Mächte des Lebens wirken in Wilhelms Bildung mit, und die verschiedenen sozialen Funktionäre sind nur allgemeinen Grundsätzen. Das Bürgertum, die Boheme und bringen nach und nach Wilhelms Eigenschaften zur Erscheinung, und der Harfner erschließen uns die dunkleren Schicksalsmächte vor dem Auge, der umwittert ist, und in den letzten Büchern erkennen wir den Ausdruck des Geistes und der Vernunft an seiner Bildung. Auch dabei freilich ist es, wie sich an bestimmte Gesellschaftsformen des Rokoko, in dem

sellschaftlichen Mächte darstellen kann: die Maurerei gab ihm eine he Analogie für das planvolle Wirken der Vernunft innerhalb einer Gesellschaft. Was er in den „Geheimnissen“ allegorisch märchenhaft konstruierte, hatte verwirklichte er hier innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens. In Wesen von Wilhelms Bildung auf jeder Stufe und in jeder Schicht was be gehört, so findet er auch auf der höchsten geistigen Erziehungsstufe die Frau die als Geliebte dieser Stufe entspricht: Natalie — wie er in höheren Zonen Mariannen und Philinen, und die Mignon gefunden

gegenüber der Theatralischen Sendung ist in den Lehrjahren der Kreis der Bildungsmächte erweitert, über die bloß triebmäßigen und schicksalhaften nach den vernunftmäßigen hin. Gleich geblieben ist die Anlage daß im diejenigen Kreise nur als Bildungsmächte ersehnt, empfindet, erweitergetrieben, hindurchstrebend, die sich selbst als endgültigen, gesuchten oder unerwünschten Zustand hinnehmen und als Milieu auch Eigenwert im Roman besitzen, während sie zugleich die Handlung darstellen und als Bildungssymbole dienen. In den Lehrjahren haben Figuren aus verschiedenen Schichten einen dreifachen Aspekt: wie sie sich selbst erscheinen, endlich in Beruf und Schicksal befangen, wie sie Wilhelm vorläufig und insbesondere erscheinen als Gegenstand des Strebens oder der Flucht, als Durchgangspunkte, und wie sie der überlegenen Vernunft und planvollen Vorstellung der geheimen Gesellschaft erscheinen.

Die Erweiterung der Theatralischen Sendung zu den Lehrjahren hat zweifelich ein Hauptinteresse Goethes verloren das ihn bei der Gründung seines Theaterromans noch in voller Frische beseelt hatte und neben dem Interesse zur Schilderung der Gesellschaft, zumal des Theaters als einer Bildungsmacht, am meisten daran gewirkt hatte: die Freude an Einzelcharakteren, an der selbständigen Individualität, auch unabhängig von ihrem für gesellschaftliche Zustände, Bildung, Gesellschaft oder Gesetze sinnbildlichen Wert, die Shakespearische Menschenbau. Die Charaktere die nach dem Auslauff der Theatralischen Sendung noch zur Bildung oder Lenkung bestimmt eingeführt werden sind im Vergleich zu den Gestalten des Urtheils bloße Allegorien, erst aus einem Bedürfnis der Gesamtidee des Werks entstanden und von ihr bedingt, bloße Vertreter, aus Beobachtung und Komposition geformt, nicht aus ursprünglicher, unausweichlicher Voraussetzung wie Mignon, oder selbst noch Philine und Aurelie. Eine Ausnahme ist vielleicht die schöne Seele, aber auch diese nur, weil sie ein rein innerliches Seelengemälde ist, eine ruhige Entwicklung innerer Zustände. Die anderen Figuren die durch Gebärde, Handlung oder Gespräch lebendig werden

sollen bleiben schattenhaft und sind weit mehr durch das was übersagt wird als was sie selbst vorstellen unsrer Erinnerung greifbar. Nachwirken einer dichterischen Gestalt in der Erinnerung ist das Zeichen für ihre selbständige Lebenskraft... keine Gestalt aus Shakespear-Tragödien oder Homer vergißt man je wieder -- ebenso leuchten Aurelie, Mignon und der Harfner nach, sogar noch Serlo und Jaques aus dem Ur-Meister. Lothario, den Abbé, den Marchese, ja Natalie Therese bewahren wir im gebildeten Geist und in der Reflexion allgemeine Erinnerungen, kaum in der naiven Phantasie als umrissene, unverwechselbare Charaktere, sie sind uns hauptsächlich, wenn nicht ausschließlich, durch die Handlung oder Angehörige bestimmter Schichten, so sehr daß wir nur als Medien dieser allgemeineren Lebenskreise kennen, wie uns der Wald, Wolken am Himmel, und Wellen im Fluß nicht als Personenkeiten, sondern nur sofern sie Wald, Atmosphäre, Fluß bilden, sind.

Auch Natalie, so wichtig sie für die Handlung ist, kommt uns doch vor wie die gütige lichte Schutzfee, und von allen adeligen und schönen und holden Frauen nicht mehr abgehoben als eine Fee von einer anderen. Therese ist etwas dichter und weniger golden verklärt gesehen, aber sie ist vor allem die tüchtige und dabei reizvolle Person und erinnert an viele die wir kennen, sie ist durch die Handlung, nicht durch ihr Charakter selbständig. Der Abbé, der Marchese, Lothario -- neben diesen überlegenen Lenker Wilhelmus -- sind nur auf diese eine Eigenschaft, die vielmehr Relation der Überlegenheit gestellt, bald höherer Verstand, bald höherer Wille, bald höhere Vernunft -- sie sind Allegorien menschlicher Kräfte, nicht eigenwüchsige Urseelen. Nur die Episodenfiguren, die unten hin den Roman ausfüllen, bleiben anschaulich und regksam. Von oben hinauf sozial und seelisch das Bildungsreich gezeigt wird, desto inhaltsfreier, reiner, dünner, abstrakter werden seine Träger, und die Bücher nähern sich bereits der bloßen Allegorie, die in den Wänden dann vorherrscht.

Bildungsprozesse und Gesinnungen, Schichten und Atmosphären, Individuen und Leidenschaften sollten in den Lehrjahren gegeben werden, und die Personen (sofern sie nicht vom Ur-Meister her noch Spuren der Individualitäts-kults der voritalienischen, vor-schillerischen Zeit) sind nur soweit angeschaut und gezeichnet als sie zur Vergegenwärtigung von Bildungsprozessen und Gesinnungen, von Schichten und Atmosphären dienen können; jede weitergehende Individualisierung wäre Götz' seinem damaligen Zweck aus überflüssig, von seinem damaligen Go-

hreinlich erschienen, wie er denn einige nur charakteristische Figuren aus den Szenen gestrichen hat. Das Höhere als das Generelle, minder Charakteristische zu zeigen, das Besondere als eine Trübung des Allgemeineren, das Individuelle als eine Art Abfall von der Idee: diese Neigung war unter Goethes Einfluß besonders stark bei Goethe zur Zeit als er die Lehrjahre abfaßte und herausgab. Sie haben darum an Weisheit und Helle, aber nicht an Gestaltung zugenommen: die Lehrjahre sind mehr als die Theatralische Sendung Bildungsroman, und die Menschen sind nur noch die Vertreter von Bildungsmächten gültig in Goethes Seele. Aus der Abstammung der Vertreter zu zeichnen, aus dem Wunsch nach Verkörperung überwunden entstehen aber keine eigenlebigen Gestalten. Jede ur-gesehne „shakespearische“ Gestalt, wie jeder wirkliche Mensch, kann als Vertreter aller Mächte und Ideen wirken und gedeutet werden, aber kein als Vertreter eines bewußt konzipiertes Gebild kann je zum wirklichen Menschen werden.

Die eigentliche Lebensfülle auch der Lehrjahre stammt aus dem Ur-Meister, aber erst durch die Erweiterung vom Theater-roman zum Bildungsroman kommt sie völlig zur Geltung. Eben die abstraktere, höhere, geistige Welt der späteren Bücher, obwohl sie keine neuen, den ersten ebenso engen Visionen mehr enthält, vertieft und steigert den Sinn jenes gedrungenen Lebens und bietet ihm einen Raum worin es sich harmonisch gliedern und entfalten kann.

Dem Umguß der Theatralischen Sendung in die Lehrjahre hat Goethe erst durch bewußte Komposition und Schichtung den Bildungsroman herausgearbeitet, besonders gerade mit den letzten Büchern die den Einfluss der Bildungsmächte durch die Sphäre der Vernunft erweitern. Auch die Theatralische Sendung entspringt dem Trieb die Bildung eines empfänglichen und begabten Menschen durch die Gesellschaftsmächte darzustellen: eben unter diesen das Theater als Vermittlung zwischen Geist und Welt in zentrale Bedeutung sowohl für die Handlung wie für den Sinn bekommen. Ich gezeigt. Die Lehrjahre haben, abgesehen von der nun aus Goethes neuer Lebensbreite und schelle notwendig gewordenen Enttheatralisierung, das was in der Sendung mehr als Improvisation wuchs auch theoretisch durchgebildet. Schillers Nähe ist fühlbar. Die Komposition ist nicht gefühlsmäßig, sondern bewußt abgewogen, und alle Einzelheiten, weit mehr als in der Sendung, mit Rücksicht auf das Ganze, nicht mehr mit großer Freude am Erzählen und Erfinden selbst behandelt. Überhaupt hat Goethe bei seiner Umwandlung das Improvisatorische eingebüßt. Nichts soß erzählt, weil es schön zu erzählen war oder dem Erzähler gerade

einfiel, sondern weil es zum Ganzen gehörte, einen geheimen Bezug habe. So mußte die ganze anschauliche, aber für die Lehrjahre allzu selbständige, aufdringlich farbige, holländisch stillebenartige Kindheitsgeschichte fallen, weil sie mehr und gewichtigeres Detail trug als für die Darstellung der Bildungsgedanken nötig war. Aus diesem Grund (und um der Enttheatralisierung willen) wurde das Theatermilieu seiner derbsten und erzählungslebhaftesten Partien entlastet. Die Kindheitsgeschichte wurde durch eine Erzählung blasser, distanzierter, das Theatermilieu geistiger und ernsthafter. In der Sprachbehandlung ist an die Stelle des raschen und sinnlich lebhaften, oft mündlich wahllosen Wortschatzes der gepflegte und gereinigte Kulturstil getreten, den die nun an Italien erzogene Seeart des Dichters verlangt. Ein großer Zug, abgerundete Perioden, nirgends gestopftes Detail, allzu leuchtende Farbenflecke und hervorstechende Gegenständlichkeit um ihrer selbigen, keine Dernheit, kein Kult der Drastik. Anschaulichkeit wird verhindert als klare Übersichtlichkeit geordneter Massen, nicht als pralle Heraushebung von Einzelheiten. Das Tempo, ursprünglich das des lebhaft impulsierten Erzählers der bald abschweift bald eindringlich ausmalt, hat sich verlangsamt, verwürdigt, vergleichmäßiggt, es gestikuliert gleichsam weniger und der ruhige Vortrag setzt einen Erzähler von größerer Distanz vor, dem es nicht ankommt auf die sinnliche Überwältigung der Hörer, sondern auf die geistige Lenkung.

Die gleiche Lebenfülle ist über einen größeren Raum verteilt und verzögert oder stockt nirgend mehr. Was an sinnlicher Gewalt eingebüßt wurde, ist der geistigen Würde und Ordnung zugut. Bildung ist nicht nur der Inhalt und die Richtung, sondern auch der Stil und der Gehalt des leidenden Romans geworden. Das Werk ist der bisherige Höhepunkt einer darstellender Prosa, über den Werther hinaus, dessen Großheit in lyrisch-hymnischer Steigerung und geschwellten Momenten, in eigentlichen „poetischen“ Elementen besteht, nicht in der epischen Gliederung eines ernstlichen Gedanken- und Bildergehaltes . . . nicht mehr der Wurf eines Genies, sondern die Frucht einer in diesem Genie ausgeglichenen füllten und verkörperten Kultur: der Einswerdung einer großen Seele einer gebildeten Welt, einer mächtigen Phantasie und eines reiten und freien Denkens, das seine schöpferische Inspiration durchformt und seine übersehbaren Erfahrungsmasse zuleitet.

Wie der Wilhelm Meister, so wurde auch das andre Lebenswerk des Faust, unter der Strahlung von Schillers Aktivität wieder aufgenommen. Freilich vollendet wurde er auch jetzt nicht: denn er war nicht ein Produkt einer bestimmten Lebensstufe, die in der Schiller-Zeit abgesetzt

war, sondern eines ganzen Lebens, und wie seine Anfänge hinaufreichen die Zeit da Goethe zu seinem eigentlichen Genie und den Problemen des Genies erwacht ist, so war er auch noch notwendig bis in die letzten Tagen des Lebens das er nicht krisenhaft, sondern im Ganzen darzustellen schien. Darum handelte es sich bei der Weiterführung des Faust nicht um einen Umbau wegen neuer Bodenbedingungen und infolgedessen veränderten Plans wie beim Meister, sondern nur um Ausbau und Anbau auf der Grund der ursprünglichen Anlage. Doch hätte das Vorspiel auf dem Theater freilich nicht entstehen können vor Goethes im eigentlichen Sinn klassischen Lebensabschnitt, da er über Pflicht, Sinn und Art des Dichtens nachdachte, da er als Theaterleiter die praktischen Fragen aus den höchsten Forderungen beantwortete, die Wirklichkeit am geistig-sittlichen Kanon. Der Prolog im Himmel setzt eine an Raffaelischen Gemälden und griechischer Großheit erzogene Schau voraus, wie sie der junge Goethe nicht kannte und eine erhabene Ruhe des Weltblicks vor dem die Schleier des könlichen Sturm und Drangs weggezogen sind.

Die Helena ist dem Gehalt wie der Form nach der vollendete Sieg des Klassizistischen Goethe über den titanischen und sentimentalischen . . . zu. Faust mehr ein Block für sich als eine Weiterführung des Dramas dem sie später einverlebt wurde. Erzogen an der griechischen Plastik und Metrik der römischen Architektur, ausgebildet unter dem Einfluß des klassischen Gattungsbegriffs, produktive Anwendung von Goethes Gedanken über die Chorgesänge des antiken Dramas, hält die Helena die lebendige Wirkung fest die das klassische Altertum, die Schau der kanonischen Schönheit auf den titanisch sentimentalischen Genius hervorgebracht hat. In der Bedeutung der Helena im Faust und dem Faust als Gesamtwerk er.

Die Epoche der durch Schiller wieder erweckten dichterischen Produktivität Goethes ist zugleich die Epoche seines eigentlichen Klassizismus, der auf Grund erkannter Gesetze die innere und äußere Welt gestalten sollte. Zunehmende Anerkennung und Verarbeitung der äußeren Wirklichkeit bezeichnet Goethes Weg vom Sturm und Drang zur Humanität zum Klassizismus. Die Erkenntnis und Eroberung dieser objektiven Gesetze war seine Aufgabe in den ersten weimarschen Jahren bis zur italienischen Reise, wie sein Lebenstrieb vorher der Ausdruck seines Selbst über der Welt und die Erfüllung des Ich mit Welt war. In die Zeit des Bundes mit Schiller fällt die Aufgabe: auf Grund jener erkannten Gesetze die eroberte geistige Wirklichkeit auszudrücken, darzustellen, einzufügen: einen Kanon nicht erst zu finden, sondern anzuwenden.

DRITTER TEIL
ENTSAGUNG UND
VOLLENDUNG

DER ALTE GOETHE

WIR beginnen den letzten Gesamtabschnitt von Goethes Leben, d. h. eine in allen Äußerungen wahrnehmbare Richtung und Haltung seines Wesens welche sich von seiner bisherigen Lebensrichtung und Haltung unterscheidet, mit dem Tod Schillers. Wir sind dabei eingedenk daß das Dasein eines Menschen eine Einheit ist und solche Einteilungen methodische Hilfsmittel des darstellenden Betrachters, nicht absolute Wesenheit des Betrachteten sind, also immer nur annähernde Gültigkeit haben. Wir können eine geschichtliche Masse nur gegliedert im uns aufnehmen, und setzen eine Zäsur dort wo uns neue Merkmale eines einheitlichen Ganzen gegenüber bisher gewahrten Merkmalen deutlich werden.

Schiller war der letzte Mensch der in Goethes Leben Epoche gemacht hat, wie vor ihm Herder, Karl August und Charlotte von Stein, aber weniger durch Zuführung eines neuen Gehalts als durch eine Wiedererweckung und Reaktivierung seiner poetischen Kräfte überhaupt, zugleich durch eine Theoretisierung des Goethischen Schaffens. Die bewußte Anwendung eines künstlerischen Kanons, der theoretische Gebrauch der schöpferischen Fähigkeit, wie sie Goethe unter Schillers Einfluß zeigt, ist zugleich eine neue Altersstufe, und auch hier trifft die innere Reife für ein Erlebnis, für einen Zustand mit der schicksalhaften Begegnung zusammen. Wir wissen nicht ob Goethe auch ohne Schiller nochmals eine dichterische Erneuerung erfahren hätte; wie er sie erfahren hat ist sie nicht ohne Schiller denkbar. Auf der Bahn die ihm durch Schiller eröffnet war ging Goethe auch nach Schillers Tod weiter.

In der Entwicklung eines großen Menschen unterscheiden wir die Eroberung neuer Gehaltsphären und die Ausbeutung der eroberten -- die Ausbildung neuer Methoden und die Anwendung der ausgebildeten . . auf Goethe angewandt heißt dies daß er seit dem Tode Schillers zwar noch Neues erlebt, gedacht, gestaltet hat, aber innerhalb des geistigen Bereichs und mit denjenigen geistigen Kräften die er bei Schillers Tod schon erobert und ausgebildet hatte, während z. B. die Produktion vor und nach Goethes Bekanntschaft mit Herder, vor und nach der italienischen Reise, vor und nach dem Bund mit Schiller nicht nur verschiedene Gewächse desselben seelischen Klimas, sondern Gewächse verschiedener Klimaten sind. Die geistige Weltstellung, mit ihren ganz bestimmten inneren Befugnissen und Machtmitteln, die Goethe bei Schillers Tod inne hatte behielt er bis ans Ende seines Lebens, und was wir als Geschichte und Bild des alten Goethe darzustellen haben, ist nicht mehr die Eroberung neuer Sphären und Me-

thoden, sondern die Auswirkung und Anwendung, die Bebauung und des unerschöpflichen Bereichs den er sich in den vorigen fünfzig Jahren gesichert und erobert hatte: seine Selbstbehauptung, seine Selbsterziehung und seine geistige Eroberung der Welt, erst instinkтив, dann bewußt vollendet, und er besorgte in dem letzten Menschenalter sozusagen die laufenden Geschäfte die sich aus seiner erhabenen Weltstellung, aus der Wechselwirkung zwischen seinem Selbst und dem von ihm beherrschten geistigen Kosmos ergaben.

Ich fasse zusammen was die Grundzüge des alten Goethe sind, gegen dem jungen und dem klassischen Goethe. Zunächst in der äußeren Weltstellung ist Goethe seit dem Bunde mit Schiller anerkannt als einer großen deutschen Geister, als deutscher Klassiker in dem Sinn wie wir heute bezeichnen. Der junge Goethe war ein allgemein gefeierter, im Kukum berühmter oder beliebter Autor als Verfasser des Götz und des Wartburgs und außerdem der Führer einer jungen literarischen Richtung, der genies; aber als eine von seinen Werken oder seiner Richtung losgelöste geistige Persönlichkeit, die über dem Parteidichten stand, erschien er nach der Verbindung mit Schiller, nach der Wiederaufnahme der poetischen Produktion und kraft des durch Schiller ihm aufgedrungenen geistigen Richteramts, zugleich als Abgott einer durchgebildeten jüngeren Generation der Romantik. Mit dieser Stellung zusammen hing — einerlei ob als Ursache, als ihre Folge oder als ihre Funktion zu deuten — Goethes gogische Haltung gegenüber der deutschen Bildungswelt. Der junge Goethe hatte sein einzigartiges Ich ohne Rücksicht auf Wirkung ausgeformt, ausgesprochen, der Goethe der Italienischen Reise arbeitete im stillen an seiner Selbsterziehung, die ihm keine Zeit ließ an der Erziehung der deutschen Gesellschaft zu arbeiten. Nach der Vollendung dieser Aufgabe, in die allerdings die Ausbildung der Mittel zur Eroberung und Durchdringung der gesellschaftlichen praktischen beruflichen Welt mit eingeschlossen war, kam ihm von innen her das Bedürfnis und von außen her die Nötigung gegeben, durch seine Berufstätigkeit, durch Schillers Einfluß, durch die politischen und die literarischen Konstellationen, als Lehrer und Erzieher seiner Nation aufzutreten. Die Mitarbeit an Schillers Zeitschriften und Almanachen, Theaterleitung, das Xenien-gericht und seine Revolutionsdramen sind Zeichen dieser Wendung. Das pädagogische Wirken erforderte zugleich eine größere theoretische Anstrengung als sie dem bloß dichterisch schauenden und schöpferischen Goethe bisher gemäß war. Die Erörterungen über Muster und Muster, über Gattungen und Ziele, die Ausbildung der Theorie über das bloße Werk hinaus ist auf allen Gebieten das dritte Zeichen

alten Goethe.

Der Tod Schillers warf Goethe nicht aus der Bahn in die er mit und durch Schiller eingetreten war, aber er unterbrach die stetige Aktivität mit einem tragischen Ruck und brachte ihn zum Bewußtsein seiner Einsamkeit in seiner damaligen Reife und Bildung. So lang er diesen rüstigen jüngeren Gefährten an der Seite hatte, nahm er teil an dessen Altersstufe und durfte sich noch als einen vorwärtsdrängenden Jüngling-mann empfinden, durch einen zweiten Frühling erneuert über seine natürlichen Jahre hinaus, wenn auch mit den Mitteln des ergrauenden Weisen ausgestattet. Nun war dieser Frühling zu Ende, und als Goethe aus dem dumpfen Schmerz über den Verlust sich wieder aufraffte, war er allein mit seiner Weisheit und seinem Reichtum, ohne eine unmittelbare äußere Aufgabe wie sie ihm Schillers ruhelose Aktivität bisher immer gestellt hatte, ohne einen drängenden inneren Konflikt, womit die Jahre seiner Selbsterziehung in Weimar und Italien, und früher noch die Sturm-und-drang-zeit ihn in Atem hielten. Das erstemal war er ganz vor die natürliche Aufgabe des Alters gestellt, zurückzuschauen, überblickend zu sammeln und wieder aufzubauen was zertrümmert, zu erhalten was bedroht schien, ohne selbstverständliche Hoffnungen auf eine neue Offenbarung wie sie dem Jüngling, und auf einen neuen Wirkungskreis wie sie dem Mann gemäß ist. Schauen war immer seine Lust, seit Italien fast seine Leidenschaft und sein Beruf gewesen, die Grundform seines Denkens und der Haupttrieb seines Dichtens; aber das Vorausschauen und Umschauen wurde erst seit Schillers Tod durch das sammelnde Zurückschauen ergänzt, dem sein eigenes Dasein zum Gegenstand wurde, zum symbolischen Denkmal einer Weltwerdung. Nicht mehr Selbstbeobachtung zum Zweck der Selbsterziehung, sondern Überschau des eigenen Werks und Wesens als einer aus ihm selbst herausgetretenen, objektiven Gestaltung lag ihm jetzt an, einer Natur- oder Geschichtserscheinung die seiner Schau so würdig war wie irgendeine andere. Seit Schillers Tod beginnt Goethe mehr und mehr sich selbst „Welt“ zu werden, im Sinn eines gesetzlich entwickelten Ganzen, und wenn er sich jetzt aussprach und darstellte (sich, d. h. den von ihm durchdrungenen, ihm anverwandten Bereich von Erfahrungen, Erlebnissen, Gegenständen, Schicksalen) so war es nicht mehr bloß lyrische Beichte oder Ausbruch wie in der Prometheus und Werther-zeit, nicht mehr bloß dramatischer oder epischer Ausdruck seiner Selbsterziehungs- und Bildungsprozesse wie in der Zeit der Iphigenie, des Tasso und des Wilhelm Meister (wenn auch natürlich diese Tendenzen in sein späteres Alter hinein noch mit- und nachwirken) sondern die bewußt beispielhafte „musterhafte“ oder historische Darstellung seines Selbst als gesetzlicher Weltform und Welt-

werdung. Zu den Gegenständen des Goethischen Schauens, Prozeß seiner Selbsterziehung und Selbstbildung schon, die Wechsel seiner Person mit Natur, Gesellschaft und Geschichte, d. h. nach Wahl an ihm bildender und für ihn bildsamer Kräfte die seine Welt ausmachten. Indem Goethe wahrnahm, bestimmte er den objektiven Gegenstand, sondern zugleich dessen Wert und seinen eigenen Leben (z. B. ist der historische Teil der Farbenhistorischem Rundblick stets auf das eigene Forschen bezogen). Goethe sich Rechenschaft gab oder Bekennnisse ablegte, bestimmt gleich die Weltgültigkeit seiner Lebensformen und Ergebnisse, es die eines Unbeteiligten. Niemals vorher war in der Geschichte eine Weltordnung eines singulären Menschen so erfahren und dargestellt wie vom alten Goethe, durch Werk und durch Leben — wobei Werk wie es die deutsche Sprache mit sich bringt, zugleich den Prozeß Ergebnis bedeutet.

Schillers Leben und Tod gehörte zu den ersten Ereignissen die Goethe rückschauend in seine Welt einordnen mußte, und das Geschichtliche durch dies geschicht ist zugleich ein Typus seines dichterischen. Goethes nachitalienischen Gedichten ist gemeinsam daß ihnen eine Grundlage liegt, das Wort Plan in doppeltem Sinn verstanden: als ein mäßig abgegrenzter geistig-sinnlicher Raum und als eine vernünftige Rechnung ihres Zwecks vor verantwortung-fordernden Mächten. nicht mehr genialische Improvisationen aus dem Mittelpunkt der Welt, das sich im gehobenen „Augenblick“ als Mittelpunkt der unermesslichen, nicht übersehbaren, nur gefühlten Welt auswirkt, sondern sie auf einem bereits mit der Vernunft umspannten und abgegrenzten Raum. Der Weltstoff wird nicht mehr in die einmalige Erregung hinein, ihr verdampft, sondern der Geifüllsanlaß oder das Motiv, die „Gedanken“, der das Gedicht entspringt, hat sich unterzuordnen einem bereits im Geist vorhandenen, festgestellten Ganzen, von dem es seinen Sinn, seine Bedeutung, seinen Symbolwert empfängt. Es ist nicht mehr selbst ein Ganzen von Goethes Weltbild gegenüber, wie jene Improvisationen, sondern es ist ein Inhalt oder ein Gesichtswinkel des Weltbildes, füllt, beschränkt oder erweitert dieses Weltbild, aber es erschafft es nicht mehr — mit wenigen aus Goethes gesamter Altersthragenden Ausnahmen, die wir noch gesondert betrachten werden. Tatsächlich hat Goethe sein Leben als ein wenn auch nicht vergangenes, gültiges, als ein abgegrenztes, wenn auch nicht abgeschlossenes, seinem inneren Blick, nicht mehr als ein ungewiß werdendes,

schaffendes, vielleicht ihn selbst zerstörendes, welthaltiges Chaos. Er hat ein andres Verhältnis zur Vergangenheit und zur Zukunft des eignen Lebens: der junge Goethe empfing sein Gesetz, seine Ausdrucksform von dem zu Erringenden, von der Zukunft in die er hineingriff, die er im begeisterten Moment vorwegnahm — wie er den Raum in den jeweiligen Mittelpunkt seines Lebenskreises zusammendrängte, so die ganze Fülle der Zeit in den durchgelebten „schönen Augenblick“. Der spätere Goethe empfing sein Gesetz von dem bereits Errungenen, von seiner durchgebildeten, erkannten, beherrschten Vergangenheit, und wenn er auch vorausschaute und nicht zurück, wenn er Seher und nicht Historiker blieb — so unabhängig von seinem zurückgelegten Weg wie in der Jugend war später sein Gang, sein Blick und seine Deutung des künftigen nicht mehr: von seinen Forschungen in Natur und Kunst, von seinen Verpflichtungen gegenüber Volk und Gesellschaft, von seinen Errungenschaften wie von seinen Verzichten fühlte er sich bestimmt. So sind seine späteren Gedichte mitbedingt durch seine Gedanken über Gattung, Muster und Regeln — lauter Ergebnisse durchlaufen, aufgearbeiteten Lebens — und durch die sittlichen Einsichten oder durch die Naturschau zu denen sich sein Geist abgeklärt hatte: abermals Ergebnisse seines bisherigen, nicht Forderungen seines künftigen Lebens.

Aus diesem Gesamtzustand haben wir auch den Epilog zu Schillers *Glocke* zu verstehen. Er ist nicht mehr der unmittelbare Ausdruck einer Erschütterung, Wallung, Stimmung, etwa des Schmerzes über Schillers Tod . . . auch nicht die distanzierende Bildwerdung eines seelischen Anlasses wie etwa in der Elegie *Euphrosyne* der Tod der jungen Schauspielerin: sondern vor allem die geistige Deutung, Einordnung und Verewigung des zeitlichen Ereignisses das ihn erschüttert hatte. Freude und Schmerz hatten keine selbständige Gewalt mehr, der Augenblick keinen unmittelbaren Ausdrucks-wert: sie mußten sich vor der Ewigkeit legitimieren, d. h. dem allgültigen Gesetz unter dem Goethe jetzt das Ganze seines Lebens erkannte. Der rhythmischen Darstellung seiner Erschütterungen war bei Goethe einst die bildhafte Wiedergabe der Eindrücke gefolgt — wir haben in dem Epilog zu Schillers *Glocke* ein erstes großes Beispiel, wie er in der Distanzierung zwischen Erlebnis und Darstellung noch einen Schritt weiter geht: der Epilog zur *Glocke* hat als dichterischen Ursprung und Gegenstand, über Erschütterung und Eindruck hinaus, die Bedeutung eines Erlebnisses und einer Gestalt. Nicht das Gefühl, nicht das Bild, sondern der Sinn bestimmt Anordnung und Ton des Gedichts. Vergleicht man damit noch die Elegie *Euphrosyne* aus den letzten neunziger Jahren, so wird die fortschreitende Vergeistigung deutlich: Anlaß und Gegenstand beider Gedichte sind sehr Gundolf, Goethe

verwandt: es sind Totenklagen und Apotheosen [Das Gedicht dings Tod ist keine aus Erschütterung geborne Totenklage, sondern durch einen Sterbefall veranlaßte Feier einer bestimmten Lebens, deren fast zufälliger Vertreter der Verewigte war: es gehört zu Gesinnungsrückblicken wie „Ilmenau“, oder Hans Sachsen's poetische Erinnerung]. Es sind Versuche des Dichters aus dem Verlust teurer Menschen, Unverlierbares für sich und andere zu retten, durch Verewigung, was sie gewesen. In beiden wird das Wesen, der Charakter und die Freiheit der Verewigten im Leben aufgerufen, wobei freilich die Euphrosyne als ein nur dem Dichter selbst bedeutendes und unvergeßliches Motiv erscheint, und Schiller als ein der Welt angehöriger Heros. Der Epilog ist nicht nur einem persönlichen Bedürfnis Goethes, sondern auch einer öffentlichen Anlaß, einer Repräsentationspflicht entsprungen. Aber in dieser weiteren Aufgabe erklärt sich die Verschiedenheit in Leid und Wärme, woran der Epilog von der Euphrosyne, ebenso wie die Totenklage weit übertroffen wird. Goethes Schmerz um Schiller war tiefer undhaltiger und unheilbarer als der um jene holde Elevin, und obwohl die Totenklage um ihn auch als Entlastung seines eignen Schmerzes, nicht als öffentliche Huldigung des Berufensten für den allverehrten Todesgenossen, faßt hat, ist sie doch mehr ein erhabenes und weises Prunkstück, als greifender und durchdringender Grabgesang geworden, wie jener über Schillers Leben und Tod in Goethe gewirkt tritt in Erscheinung, was darüber gedacht hat. Die bewußt planende, zwecke- und regelkundige Kunst wird jetzt auch in seiner eigentlichen Lyrik führende Machtschöpferisch improvisierende Gefühl sowie die instinktiv gliedernde Natur werden ihr untergeordnet, während sie früher so mit ihr eins war, wie man Absicht und Plan als solche nicht merkte. Der Epilog auf die Glocke, nicht zufällig durch das Ereignis entstanden mit dem Goethe, ihm selbst fühlbar wird, ist das bezeichnende Beispiel dafür.

Seit Italien war für Goethe der Begriff des „poetischen Motivs“ eine fruchtbare Situation aus der sich der Gefühls- oder Stimmungszustand möglichst anschaulich entwickeln lasse, bei der die Gestaltung seiner Konzeptionen maßgebend, bewußter als früher. War sie ihm nicht zeitig mit dem Gefühlsgehalt gegeben, so konstruierte er sie dazu. Euphrosyne verschmolz ihm die Schweizer Gebirgslandschaft in einer Todesnachricht der jungen Freundin bekam mit den Schmerzen und innerungen die die Nachricht ihm erweckte zu einer Einheit; von der heutigen erhebenden einsamen Schauplatz aus übersah er panorama-

nerungsbilder ihrer Vergangenheit und Unvergänglichkeit. Der Schmerz Schillers Tod kam ihm nicht als „poetisches Motiv“, sein Bedürfnis und Anfall zur Totenklage und Totenfeier war nicht in ursprünglichem Einklang seiner dichterischen Empfängnis und seiner Kunstforderung: gegeben ihm sein Schmerz — eine reißende Leere — und die erhabene Gestalt Wirkung Schillers, aber nicht eine einmalig faßbare und fruchtbare Situation, die als Blickpunkt ihm die panoramische Übersicht gestattet hätte. Hätte er sich durch die künstliche, d. h. nicht durchs Erlebnis selbst schon eröffnete, vielmehr erst aus dem künstlerischen Bedürfnis entsprungene Anwendung an Situationsmotive aus Schillers Glocke: „Und so geschahs“ . . .

„hör ich schreckhaft mitternächtiges Läuten“. Die so gewonnene Situation soll nur den für Goethes damaliges motivforderndes Kunstgefühl charakteristischen Übergang zur Entwicklung des eigentlichen Seelengehalts darstellen. In „Euphrosyne“ bildet eine erlebte Situation, im Epilog eine endete Situation den lyrischen Ausgangspunkt: erst von da aus gelangt die künstlich zur eigentlichen Totenklage und zum Gedenkbild Schillers „O wie verwirrt solch ein Verlust die Welt“.

Das Bild Schillers selbst das nun folgt ist die unvergeßliche Heroisierung eines großen Menschen durch einen andren der ihm denkbar nah gestanden. Er nicht dies Nahestehen, nicht das Gefühl mit dem Goethe Schiller trennen und scheiden sah gibt den Grundton für die Heroisierung ab, d. h. er hat die eigentliche Menschlichkeit dieses einen Schiller, mit der Goethe vertraut war, obwohl sie erst ihn zur Heroisierung vermochte. Goethe hat fast gezwungen nicht im eignen Namen zu reden, sondern in dem der Freimaurer die sagen durfte „denn er war unser.“ Er wollte von dem einzigen Schiller die Züge verewigeln die ihn zum Heros für alle machten, hat dabei seine Person zum allgemeinen Typus des geistig duldenden kämpfenden Heros verklärt. Er hat dabei die Gefahr der Verblasung gefunden und den geselligen, alltäglichen, selbst den launischen und heftigen Schiller angedeutet, er hat die besondre Begabung und Neigung Schillers evociert, um das gedrungene Personenbild im Heroenbild mit aufzubewahren; aber das sind mehr biographisch angefügte als dichterisch gebliebene Züge geworden. Was lebendig werden sollte und lebendig geblieben ist, derart daß es noch heute die Grundzüge des weltgültigen Schillers ausmacht und die monumentalen Umrisse von Schillers geistiger Gestalt für die deutsche Phantasie festhält (ähnlich wie Danneckers Idealgestalt die körperliche Gestalt) kurz, der wirksame Gehalt des Nachrufs ist nicht das Individuum, sondern der Typus Schiller: der weltüberfliegende Idealist schlechthin, gepriesen in den Versen „Weit hinter ihm in wesen-

lensem Scheine lag was uns alle bändigt das Gemeine" und „Von jener früher oder später den Widerstand der stumpfen Welt besiegt.“ Verse sind sprichwörtlich für Schiller geworden, und lassen das gesessen daß sie eigentlich auf jeden Idealisten hohen Stils passen und aus nicht nur für Schiller bezeichnend sind, ebenso wie die Schlüsse der Verherrlichung von Schillers Wirken gelten: auch sie bezeichnet die Wirkung dieses einmaligen Mannes als die jedes Führergeistes.

Solche Typisierung entspricht nur Goethes damaligem Willen und Fähigkeit: nicht mehr sein unmittelbares Erleben zu gestalten aus des erregenden oder erschütternden Augenblicks, sondern den allgemeinen Raum und Umriß zu bestimmen in den sein einmaliges Erlebnis gleichsam die platonische Idee von der sein Erlebnis emaniere. Da mehr das Einmalige wollte er erleben, sondern schon das Gesteigerte Gültige, oder wie sein Wort dafür später lautete: das Bedeutende. Unterschied in der Wiedergabe einer Erschütterung gegen frühere Altersstufen hat der Vergleich mit der »Euphrosyne« hingewiesen – der Unterschied zwischen individueller und typisierender Bildwerdung eingesamten Menschen findet man beim Vergleich des Schillerbildes mit der Glocke mit dem Bilde des Herzogs in dem frühweimarischen „Der junge Herzog“ ist dort in seiner unbändigen, mühsamen und vergeblichen Tüchtigkeit mit dem einmaligen Hauch seiner Stellung, Leidens und Lebensart erfaßt und seine Schilderung ist auf keinen anderen genialischen Fürsten anwendbar, wie die Schilderung Schillers in den Zügen auf die meisten großen Idealisten (um nur einige besondere nennende aus verschiedenen Zeitaltern zu nennen: auf Plato selbst, auf Giordano Bruno, auf Kepler, auf Fichte und Schelling, auf Pascal, den Holländer Grotius, die Engländer Milton oder Menschen der verschiedensten Talente, Altersstufen, Völker und Rassen – ein weiteres Zeichen, was für den alten Goethe mehr und mehr ausscheidende am Weltbild wurde: nicht das Einmalige, sondern das Allgemeine, das Gesetz in der besonderen Gestalt, nicht die unwiederbringliche Emanzipation des Augenblicks, sondern sein dauernder Niederschlag als Bildungsbild oder als Wirkung, nicht die Dinge an sich und in sich, sondern ihre Stelle und ihr Gewicht im Ganzen seines Weltbildes.. und ihm wichtigsten Menschen wurden ihm über Anziehung und Gewalt hinaus zu Sinnbildern überpersönlicher Kräfte. Diese Filterung ist eine unmittelbar andringenden Weltstoffs, der in der Jugend sich in all seinen Eindruck und Affekt, in Stimmung und Wallung umsetzt, eine auswählende und ordnende Vernunft ist eine Erscheinung des Allgemeinen.

t, und Goethe ist auch hier nur der umfassende und genial gesteigerte Erreter der gesetzlichen Entwicklung.

eine Eigentümlichkeit ist daß der Übergang vom gesamtsinnlichen Er-
s des glühenden Augenblicks (sei dieser jeweils in Menschen, Land-
ten oder Ereignissen zusammengedrängt) zur vernunftmäßig werten-
und ordnenden, gesetz-findenden und gesetz-gebenden Weltdeutung
mittelt wird durch das Auge. Das Auge ist beim jungen Goethe wesent-
ein impressionistisch empfangendes aufnehmendes Organ, beim mitt-

Goethe ein symbolisch formendes, von außen wie von innen her-
endes, beim alten ein ordnendes: es ist dasselbe Auge und alle drei
tionen sind gleichzeitig vorhanden, aber die führende Funktion ist in
n Lebensabschnitt eine merkbar andre.

ese Wandlung erstreckt sich durch den ganzen Bereich seiner Fähig-
an der dichterischen Produktion werden wir ihn im einzelnen bei den
ptwerken nachweisen — hier sollen nur kurz die Grundsymptome auch
iner kritischen und referierenden Leistung erwähnt werden. Zunächst
hon ein Zeichen jener Wandlung, daß mit den Jahren bei Goethe die
ierende und kritische Tätigkeit gegenüber der formenden zunimmt.
k ist beim jungen Goethe ein Kampfmittel, gelegentlich angewandt,
ich eines Grolls oder einer Begeisterung zu entladen . . . in der Zeit des
des mit Schiller ist sie ein Nebenprodukt der theoretischen Betrach-
en zur Feststellung eines Kanons für Kunst und Literatur, oder eine
agogische Anwendung der in Italien errungenen Kunstbegriffe auf ak-
te Gegenstände alter und neuer Kunst oder Literatur . . . im Alter die ord-
e Überschau über ein unendliches Bereich von Einzelheiten aller Ge-
die ihm als dem Oberhaupt des europäischen Geistes begegneten und
deren Wert und Gewicht, Platz und Richtung er sich selbst und dem
anvertrauten Wirkungskreis kurze Rechenschaft geben wollte. Sind
kritischen Auslassungen des jungen Goethe Manifeste eines Revolu-
rs, die des reifen Goethe Erlasse eines Gesetzgebers, so sind die des
Goethe mit den Reskripten und Randbemerkungen eines Herrschers
en täglichen Einläuten zu vergleichen. (So konnte er sich schematische
llen für Rezensionen anlegen: hier ist die Gegenwart des allgemeinen
ns, der Ordnung vor den einmaligen Einzelinhalten am deutlichsten.)
Manifeste sind unverantwortliche Vorstöße gegen ein von andern an-
nantes Gesetz, die Erlasse sind Feststellungen eines Gesetzes, die Re-
ste sind Ausflüsse und Anwendungen eines dem Herrscher im Ganzen
nwältigen Gesetzes.
an vergleiche beispielsweise die Frankfurter Shakespeare-rede mit der

Hamlet-deutung aus den Lehrjahren und dem 1816 in Kunst und erschienenen Aufsatz Shakespeare und kein Ende. Die erste geht dem einmaligen Eindruck aus, von der Wirkung die Shakespear einzelnen, einmaligen, sich als einmalig fühlenden Jüngling hervor hat — kein Versuch Shakespeares Gestalt oder Werk als solches zu Gegeben ist die Seele des Empfängers, und das Objekt gilt nur als diese Seele Wirkendes, nur im Zusammenhang mit dem Menschen erlebt, untrennbar von dem Augenblick des Erlebnisses, d. h. von Zeitalter, Lebensumstände, Charakter und Zustand bewirkten Seins des Erlebenden. Im Wilhelm Meister ist Shakespeares Werk losgelöst vom Eindruck und den Beeindruckten: seine Umrisse, sein Auffallendes, seine Absicht werden untersucht, und in dem was erwähnt und versprochen wird ist der Hinweis auf ein aufnehmendes Einzelwesen ebenso auf den wie der Hinweis auf Gesetze und Umstände denen das bestimmt Werk selbst untergeordnet sei, vielmehr wird das Gebilde selbst als sich ruhendes Geschöpf mit eigner Gesetzlichkeit, eignem Anspruch und eigenen Augen betrachtet: weder seine Wirkung noch seine Beziehung ist die einzige Stufe der Goethischen Bildung Goethes Gegenstand, sondern seine Gestalt und seine Gestalt. Durch den Umriss allerdings grenzt es an das, worin es steht und hat die Beziehung zu einem weiteren Bereich auszufüllen, durch die Gestalt deutet es auf einen Schenden, auf einen suchenden oder »findendes Auge hin, und wer eine Gestalt beschreibt sucht zugleich nach dem Raum für den und in dem sie sich bewegt. Gestalt steht mitten inne zwischen dem einmaligen Eindruck und dem gültigen Gesetz.

In Goethes dritter Shakespeare-schilderung, der umfassendsten und detailliertesten, dem Aufsatz Shakespeare und kein Ende, ist weder Eindruck noch von der Gestalt oder dem eigentlichen Werk Shakespeare selbst die Rede, sondern von dem Gesetz nach dem sein Drama entstanden ist und von dem geistig-geschichtlichen Raum in dem es steht. Shakespeare ist hier nur der Vertreter eines allgemeinen Geschehens, oder einer bestimmten Verhaltungsart gegenüber dem Weltganzen, sei dies eine Person oder Schicksal gedeutet, er ist der Träger abstrakter geistig-sittlicher Werte, der Exponent eines Zeitalters und seiner Art Weltgefühls — kein Mensch, die einmalige Person und Leistung Shakespeares, sondern das Werk Shakespeare, als der fassliche Mittelpunkt von Gesetzlichkeiten, in dem es stand dieser Abhandlung. Der Sinn des Dargestellten liegt von Frankfurter Shakespeare und seine Darstellung sind Sinn und Darstellung identisch, im Wilhelm Meister ist die

rebild um eines dahinterliegenden Sinnes willen aufgestellt, in Shakes-
peare und kein Ende ist der allgemeine Sinn die Hauptsache und Shakespeare nur das Medium an dem er verdeutlicht wird. Ähnliche Stufen und
Anzahlen wie sie hier in der Behandlung eines Gegenstandes der Dichtung
weisbar sind findet man auch bei Goethes Kunstbetrachtung; bei einem
gleich etwa der Rede über das Straßburger Münster, der Abhandlung
über den Laokoon und der über Lionardos Abendmahl oder Mantegnas
Kampfzug — obwohl hier naturgemäß bei der Art der Gegenstände Goethe
nicht so weit von der sinnlichen Beschreibung entfernen konnte als
der dichterisch geistigen Erscheinung, so daß die einzelnen Stufen näher
aneinander liegen, der Unterschied zwischen der Eindrucksbetrachtung,
Gestaltbetrachtung und der Gesetzbetrachtung nicht so deutlich ist.
Das Fortschreiten (womit keine Wertung gemeint ist) von Eindruck zu
Gestalt und von Gestalt zu Gesetz bedeutet ein anderes Verhältnis zum
Augenblick, zum einzelnen Erlebnis überhaupt, sei dies Erlebnis Mensch,
Ergebnis oder Leidenschaft. Nicht die Intensität des einzelnen Erlebnisses
bestimmt mehr Goethes Leben und Werk, sondern das aus seinem Leben
vorgegangene und erkannte Gesetz bestimmt Maß, Gewicht und Stelle
jedes in seinem Leben einzunehmen hatte. War die erste Hälfte seines
Lebens dem Aufbau seiner Existenz gewidmet und hatte jedes Einzel-
erlebnis daran unmittelbar teil, bestimmte Grundriß und Raumverteilung,
so daß die letzte nur der Einrichtung des ein für allemal stehenden Ge-
setzes, und die Einzelerlebnisse würden an die geeignete Stelle eingeordnet.
Als Beweger ist Schiller der letzte Mensch der in Goethes Dasein eigent-
lich gemacht, d. h. einen ganzen Lebensabschnitt beherrscht hat,
Charlotte von Stein ist die letzte Leidenschaft die den Grundriß seines
Lebens bestimmt hat. Was ihm später noch an Menschen, Ereignissen,
Leidenschaften widerfuhr, machte ihm Eindruck, wurde Material, aber es
bestimmte ihn nicht, und nur in wenigen tragischen Momenten — es sind
die seiner letzten großen Lyrik — mußte er fürchten, sein Gesetz könnte
es einmal durch den Eindruck, den „Augenblick“, das Einzelerlebnis ins
Falsche geraten, aber er erhielt es, wenn auch unter Schmerz und Mühsal
recht.

Daraus ergibt sich auch unsre verschiedene Bewertung des einzelnen Er-
lebnisses für Goethes letztes Lebensdrittel: es ist nicht mehr so wie in der
Jugendzeit, wie noch in der Iphigenienzeit, der Träger ja Schöpfer seiner
Produktion: wir werden sein Leben jetzt da aufsuchen, wo sein Gesetz
am deutlichsten ausspricht oder wo es in Frage gestellt wird. Nicht
mehr jedes einzelne Gedicht, nicht mehr jeder Aufsatz ist für sich wichtig,

als ein unvergleichlicher und unersetzlicher Ausdruck eines unvergleichlichen Augenblicks, wohl gar als die Verdichtung ganzer Lebensflüsse genügt jetzt, wenn wir von seinen zahllosen „Gelegenheiten“ denken wissen in den sie gehören — sie schaffen nicht mehr selbst den Raum. Goethes Produktion ist nicht mehr die sprachliche Selbstentwicklung der Werdenden, sondern die sukzessive Kundgebung eines Gewordenen. Erstens: nicht die Eroberung und Findung eines Gesetzes, im stetigen Kontakt mit dem ungesetzlich schöpferischen Augenblick, sondern die Anwendung eines Gesetzes von Fall zu Fall mit bewußter Abgrenzung gegen den gesetzlich-schöpferischen Augenblick mit seinen tragischen Konsequenzen. Wir haben Goethes Verhältnis zu einigen wichtigen Begegnissen, zu Personen der nachschillerischen Zeit zu schildern und dann sinnbildlichen Alterswerke zu deuten.

NAPOLEON

DAS große Ereignis der Zeit nach der französischen Revolution, das sich auch Goethe nicht entziehen konnte, wenngleich es in seinem Leben nur eine Episode blieb und mehr seinen Anschauungsvorrat als seine Sehارت und Fühlweise verwandelte, war die Herrschaft Napoleons. Für Goethe selbst war wichtiger als die weltgeschichtlichen Umwälzungen, die Napoleons Siege im Gefolge hatten, und merkwürdiger als die von ihm berührende Kriegselend [die bewegliche Klage und Entrüstung über die Falk ihm in den Mund legt ist erfunden oder in den sentimentalen Ton dieses subalternen Autors übersetzt] die persönliche Scheinung des gewaltigen Menschen, sein Wesen und die Wirkung des Dämons. Für Goethe kam alles auf die Anschauung und die sinnliche Erfahrung an, und schwerlich hätten die ungeheuren Ereignisse, politischen und militärischen Erfolge, die eigentliche Geschichte Napoleons ihm einen so nachhaltigen Eindruck gemacht, wenn ihm nicht Napoleon als Gestalt, als Gebärde und Stimme begegnet wäre. In Erfurt und Weimar im Oktober 1805 hatte Goethe Unterhaltungen mit dem Kaiser; nach darüber durch Goethes und Müllers (weniger verlässlich durch Fallers) wohl auf Müller beruhende) Aufzeichnungen bekannt geworden, gen sie über eine bloße Zufallsaudienz, wie sie Napoleon, aus politischem Instinkt auch die geistigen Mächte in seinen Bann ziehend, den noblen überall gewährte oder aufdrängte, hinaus. Der Kaiser (der diesem hing es ab welches Gewicht er der Begegnung geben wollte) offenbar überrascht durch die persönliche Gewalt von Goethes Erscheinung und das bedeutet auch sein unwillkürlicher Ausruf *voila un homme*.

niger ein zusammenfassendes Schlußurteil als der Ausbruch des Staunens beim ersten Anblick. Er hatte einen berühmten Schriftsteller erwartet, ein „Genie“ von der Art etwa Chateaubriands, oder wie in Deutschland Johannes Müller der Geschichtsschreiber — durch ihre Werke berühmte und darum einflußreiche und als Zierden eines Kaiserhofs nutzbare Menschen, letzten Endes eine Sorte würdevollerer, geistreicherer, gewandterer Höflinge — und nun trat ihm in dem Verfasser des Werther eine an sich, von seinem Ruhm abgesehen, machtvolle Gestalt entgegen, derengleichen er auf seinen Zügen nie getroffen, ja wohl kaum für möglich gehalten hatte. Er, der als Herr der Welt wie als Dämon sich einzig fühlte und daher natürlicherweise alle anderen Menschen nur als Untertanen, Mittel oder Stoffe bewertete, in denen sich seine unvergleichliche Art auswirken dürfe, begegnete hier zum erstenmal einem Wesen seines seelischen Ranges, einem Middämon. Das kam ihm wohl weniger zum Bewußtsein als zum Gefühl, bei der leibhaften Gegenwart Goethes. Denn ein Wesen an sich, unabhängig von seinen Staatszwecken, als natürliche Erscheinung aufzufassen, wie es Goethe gemäß war, das war Napoleon als einem Tatmenschen und als dem verkörperten Staatsgeist nicht gegeben. Selbst einen Dämon, wie sehr, ja je mehr er von ihm beeindruckt war, sah er sich nach dem ersten durchdringenden und wägenden, Kraft und Schwere des Gegenübers messenden Blick daraufhin an was er ihm, d. h. nicht seiner Person, sondern seiner Aufgabe, seinem Reich geben könnte.

Goethe war für ihn einmal der Verfasser des Werther, ein berühmter Dichter und, wie er nun gleich sah, ein bedeutender Mensch, und sodann der Ratgeber eines seiner Rheinbundfürsten. Kulturell wie politisch ließ sich diese Kraft nutzen. Wir wissen nur über die Versuche des Kaisers den Dichter Goethe zu gewinnen Bescheid — da Goethe über die politische Mission die ihm zugemutet wurde Stillschweigen bewahrt hat, vor allem um seines Verhältnisses zum Herzog willen, nicht bloß aus Lust am Geheimnis. Talleyrand deutet an daß Goethe sich in die politischen Anregungen des Kaisers eingelassen habe, und wir hören daß Goethe auf die Kunde von einer Veröffentlichung Talleyrands über die Audienz in Unruhe geraten sei. Die Audienz dauerte stundenlang zum großen Teil ohne Zuhörer, dabei mögen Erörterungen politisch aktueller Art mit Winken Goethes stattgefunden haben, von denen Talleyrand munkelt und deren Kundwerdung Goethe zuwider sein mußte, da er hierbei nicht nur Zuhörer, sondern auch Sprecher war, in Sachen die ihm seine Freiheit über den Parteien und Verhältnissen beschränkten: hatte er doch an Johannes Müller kurz vorher ein Beispiel erlebt wie es die geistige Freiheit in solch kritischen

Zeiten gefährde, wenn man sich der Öffentlichkeit gegenüber profestlegte, ohne einen wirklichen Beruf zum Regieren, Intrigieren und litisieren. Wo er keine öffentliche Macht hatte, wollte er auch keine Meinung haben, und wurde ihm durch kaiserlichen Willen eine Rung abgenötigt die seinem Freund und Herzog von Nutzen sein sollte, so sollte sie ihn doch nicht vor der Welt binden, selbst wenn sie ihm mache. Weniger heikel waren die literarischen Gegenstände die den vor ihm zur Sprache brachte, und sein hierüber lang bewahrtes Schmäg einer Rücksicht gegen den Kaiser, der Diskretion des Weltmaier der Lust am Geheimnis entstammen.

Die literarischen Themen wurden bestimmt durch den Zeitpunkt der Aufführung (nach der Aufführung der klassischen französischen Tragödie besondere Voltaires Cäsar) und durch die Verbindlichkeit des Kaisers, den Verfasser des Werther. Denn vor allem als solchen hatte der Kaiser rufen lassen. Der Werther war das einzige Werk Goethes das er kannte, dessentwillen er eine Größe für ihn war. In der Zeit seines noch unruhigen Jugendfeuers und schwermütigen Jünglings-ehrgeizes war der Werther die Napoleons Stimmung entsprechende Musik gewesen, und wenn der Verfasser jetzt seinen Dank abtrug, so schien dies gleichzeitig ein Meisterwerk zu gewinnen und ihm durch seine genaue Sachkenntnis zu imponieren, denn eine einzigartige Mischung von Spontaneität und Zweckberechnung, den Reiz und die Gewalt von Napoleons Unterhaltung ausmachte, sich gehen, strömte aus einer reichen Natur leicht oder heftig, brach, gedrängt über, und vergaß doch dabei nie den Herrscherzweck im und den augenblicklichen Vorteil im Einzelnen. Seinem Partner wußte wo es ihm drauf ankam, das Gefühl zu lassen daß er ihn persönlich interessiere, und doch zugleich das aus ihm herauszuholen was der kaiserliche Sache diente. Es war nicht nur kalte verstandesmäßige Berechnung einer Menschenbehandlung und Gesprächsführung, und nicht so vormodische und Pose wie es wohl dem deutschen Gemüt erscheinen möglichen war vielmehr so durchaus leidenschaftlich mit all seinen Seiten vom Geist der Sache erfüllt, daß auch seine persönlichen Empfindungen davon durchdrungen und beherrscht waren. Er möchte sich gehorchen, seinem Temperament die Zügel schließen lassen, auch diese Ausbrüche den weniger unter der Kontrolle seines Staatszweckes als sie vielmehr dazu gehörten; er konnte gar nicht anders als staatlich handeln, denken. Aber eben weil ihm der Staat Welt, die Welt Staat war, wie menschlichen Dinge auf ähnliche Weise in einem Staatskosmos erlebt, Goethe sie in einem Naturkosmos erlebte, sind seine Äußerungen

dem Gebiet nicht die eines Berufsmenschen der dies versteht und jenes nicht, sondern eines Urgeists der alles ergreift, wenn auch entschieden von einer Seite her und mit oft grausamer Naivität.

So sind seine Worte zu Goethe über das Trauerspiel Äußerungen eines Staatsgenius dem die ganze Kultur, Kunst, Literatur und selbst Religion nur Funktionen und Mittel des Staates sind, und Bildungsfragen waren für ihn Fragen der staatlichen Völkerleitung, nicht (wie für Goethe) der menschlichen Einzelentwicklung. Er bezeichnete das Trauerspiel — von ihm naturgemäß als die am meisten und geradesten auf die Massen pathetisch wirkende Kunstform bevorzugt — als die Lehrschule der Könige und Völker, d. h. als ein Mittel Staatsgeist zu lehren und heroischen Sinn zu verbreiten. Dem großen Schriftsteller den er vor sich sah, von dem er erfuhr daß er selbst Trauerspiele verfaßt, u. a. den Mahomet des Voltaire übersetzt habe, suchte er seine Gedanken über das Verhältnis von Tragödie und Politik aufzudrängen, zugleich mit praktischen Aufgaben und Winken. Auf Ablehnung aller tat- und staatlähmenden Gedanken kam es ihm an, seien es romantisches wie die Schicksalsidee, seien es aufklärerisch humane, kriegs- und herrschaftfeindliche wie die Voltairischen im Mahomet und im Cäsar. Der grandiose Satz „Die Politik ist das Schicksal“ (den er allein aussprechen durfte, als der Einzige dem damals nach antiker Weise der Staat weltschaffende Kraft, nicht bloß menschlicher Beruf und Zweckkomplex war) bezeichnet am knappsten sein Verhältnis zu den überpersönlichen Mächten aus denen die Tragödie sich nährt: der Staat sollte die oberste Instanz für alles heroische Pathos sein. Nichts lag Goethe im Grunde ferner: dessen oberste Instanz war der Gegenpol des Staats, die Natur, und er konzipierte das Schicksal nur unter der Form von einzelmenschlichen Natur- und Bildungsvorgängen, oder als ein am Einzelnen offenbartes Dämonisches, nicht als eine Wechselwirkung von Staat, Volk und Person. Aber unschätzbar war ihm die Formulierung dieser Gegenwelt durch ihren größten Vertreter, und in dieser riesigen Person schnitten sich Napoleons Welt, welche ganz auf Auswirkung des Staats im höheren Menschen, und Goethes Welt, welche ganz auf Auswirkung des höheren Menschen durch Natur und Bildung gestellt war. Von entgegengesetzten Seiten her trafen sie sich in der Verehrung großen Menschtums.

Es gab ein geschichtliches Thema das dem Staatenlenker wie dem Menschenbildner gleich nahe lag, zumal der Zufall der Theateraufführung bei ihrer Begegnung sie daran erinnerte: Cäsar, namentlich die Geschichte seines Todes. Goethe wie Napoleon hatten als Jünglinge Cäsar-tragödien geplant, und da sie sich auf der Höhe ihres Lebens begegneten, schlug der

Kaiser dem Dichter dies Thema als Hauptaufgabe vor. Sein Gedanke war rein politisch, er hatte eine Verherrlichung des Cäsarismus im d. h. desjenigen Staatsystems welches auf der Allgewalt und Alleinherrschaft des herrschfähigsten Menschen beruht. Goethes Jugendgedanke war individualistisch, und seiner ganzen Natur nach hätte er dies Thema nur fassen können als die Tragödie einer großen Einzelseele welche in Konflikt mit dem jeweils weltgültigen Gesetz und seinen Vertretern steht. Dem Kaiser lag nichts an der innern Tragik des Cäsar, geschweige das Cäsar-Titus: nur an dem heroisch-politischen Pathos im Untergang eines Wissens. Cäsar war sein Vorbild, und der Segen seines eignen Wirken an dem unheilvollen Tod von seinesgleichen deutlich werden. Einzig die dichterische Aufgabe war das nicht, und wenn Goethe Cäsars Dichter behandeln wollte, so konnte er dem Auftraggeber nicht geschehen, sondern mußte als tragischen Gegenspieler Brutus heben, den Napoleon nur als Toren und Verbrecher brauchte. Es ist dabei gleichgültig was Goethe über Brutus dachte — er hat bekanntlich Cäsars Ermordung als die Dummheit aller Zeiten verurteilt — eine Cäsar-Tragödie war für ihn denkbar mit der einfachen Einteilung in Schwarz und Weiß wie sie Napoleons politische Ästhetik verlangte. Drum war ihm begreiflicherweise Antrag „zu heikel“: eine politische Cäsar-Tragödie konnte er kaum Natur nicht schreiben, eine dichterische hätte dem Kaiser kaum mißfallen als die politisch-republikanische des Voltaire. Aber das kann Beider zum Cäsar verdeutlicht ihr gegenseitiges Verhältnis: Napoleon sah im Dichter einen politischen Gehilfen, Goethe im Kaiser eine Einzelperson.

Für Napoleon war das Menschliche nur ein staatliches Phänomen, für Goethe das Staatliche nur ein menschliches. Er hat Napoleon nie als politische Gestalt, also auch nicht mit Bezug auf sein Vaterland beschrieben, sondern als eine mächtige Naturscheinung, eine Verkörperung menschlicher Kräfte, die ihren Weg quer durch Völker und Staaten nehmen und deren Wirkungen, selbst wenn sie seinen eigenen Lebenskreis berührten, ohne Haß und Liebe, aber mit der von Nutzen- und Staatsrücksicht geprägten Ehrfurcht des Schers vor allem Erforschlichen und dem dadurch bedingten Unerforschlichen aufnahm. Er hat Napoleons Ende so wenige Art romantisches Heldenverehrter, empfindsam beklagt, als er nach anderen Patrioten, republikanischer Schwärmer oder humanitärer Leidenschaft über seine blutige Gewaltherrschaft sich moralisch entrüstete. Er meinte als menschgewordnes Erdbeben, als „kräftigen Sturm des Übermenschens“, alle seine mittelbaren oder unmittelbaren Äußerungen über Napoleon.

men aus der Betrachterehrfurcht vor einem inkommensurabeln Naturwesen, das ihm vor andern unschätzbar blieb, weil es ihm nicht, wie Cäsar und Alexander, durch die ihm immer verdächtige Überlieferung der Historie vermittelt wurde, sondern — ein einziger Fall in seinem Leben — durch unmittelbare sinnliche Anschauung gegeben war, näher noch als Friedrich der Große, und überwältigender, klassischer, monumentalaler: die Naturerscheinung — denn Natur-, nicht Geschichts- oder Staatserscheinung war ihm auch das in erster Linie — des dämonisch getriebenen Eroberers und des alldurchdringenden Weltverständes. Nur in diesem Sinn hat er ihn gefeiert, in dem höfisch prunkvollen Huldigungsgedicht an die Kaiserin von Frankreich, unter der Maske des Timur, und zumal in den Gesprächen mit Eckermann. Die unbedingte Geistigkeit, den ausschließenden Absolutismus der Idee hat keiner so in Napoleon erkannt wie Goethe, quer durch alle Brutalitäten und Interessenpolitik hindurch. Diese Verwirklichung des Unbedingten erschütterte ihn, den immer weise Entzagenden und Grenzsuchenden, und mit einer Art erhabenen Neids freute er sich der Urkraft der es gestattet war ohne Verzicht bis zum End, und sei es der Untergang, sich auszuwirken, die prometheisch, cäsarisch, mahometisch begonnene Bahn im gleichen Tempo und ohne anderen Widerstand als dämonischen durchzustürmen: contra deum nemo nisi deus ipse. Denn der Entsager empfand in diesem heroisch-tragischen Ausleben, so wenig er es teilen möchte, ein Vergönntsein das ihm verwehrt war. Ähnlich empfand er Lord Byron.

Gegenüber dieser menschlich-dämonischen Gewalt des Seins und Schicksals erschienen ihm die politischen Wirkungen und Gegenwirkungen Napoleons gleichgültig oder störend — also auch die Befreiungskriege, die er als reinpolitische Angelegenheit wertete. Er war wohl der ungeeignetste Mann, dieses Ereignis zu feiern, und er erledigte diese Pflicht ohne Haß und ohne Liebe durch ein allegorisches Maskenspiel worin die vagen Scheinen derjenigen Gefühle und Gesinnungen die bei dem Kampf eines Volkes gegen einen Unterdrücker zur Geltung kommen möglichst allgemein, möglichst weit weg vom konkreten Fall, möglichst entaktualisiert, auftreten. Des Epimenides Erwachen ist die opernartig aufgeputzte Glossierung eines weltgeschichtlichen Ereignisses durch einen innerlich unbeteiligten Betrachter. Da Goethe das was ihn an der Sache interessierte nicht zur Sprache bringen durfte, wenn es galt Befreiung zu feiern, so nahm er das Ganze bloß als eine Gelegenheit, gewisse Gesetzlichkeiten des Völkerlebens, anknüpfend an einen für ihn zufälligen Anlaß, von ferneher zu glossieren, und da es dramatisch geschehen sollte, war er genötigt seine Spruchweisheit allegorischen Maschinen in den Mund zu legen. Es sind Gedanken über Vater-

landsliebe, aber nicht der Ausdruck und die Selbstdarstellung irgendeiner patriotischen Wallung.

Staatlich-völkischen Patriotismus kannte Goethe nicht, und konnte er ganzen Natur nach nicht haben. Die Toren die gerade diesen Patriotismus an ihm vermissen begiehen denselben Fehler wie der Mann der Eiche Kürbisfrüchte verlangte. Patriotismus ist weder eine ererbte Pflicht noch eine anlegbare Gesinnung (wie allerdings der durchschnittliche Zeitungs- und Massenpatriotismus) sondern dort wo er echt und tief ist wie bei Kleist, Stein, Scharnhorst, Arndt (und der ist wie alles Freie Tiefe seltener als man glaubt und nicht massenhaft anzutreffen) eine sprüngliche Seelenanlage, der Ausfluß eines ganz bestimmten und unverwechselbaren Verhältnisses zum Staat, das man sich so wenig geben und aufrechterhalten kann wie Genie und Schicksal.

Jeder Urgeist steht unter einem eigenen Gesetz, nach dem seine Welt sich konzentrisch ordnen, nenne er dies Gesetz Staat, Kultur oder Religion, und wo er mit andren Ordnungen zusammentrifft, da die seinem Gesetz einfügen oder, wenn sie stärker sind, daran zu gehorchen. Von solchen Konflikten zwischen Kultur und Staat, Kultur und Religion, Religion und Staat ist die Geschichte der Genien voll: es ist der Kampf verschiedener Autonomien. Goethe war viel zu fest in seinem eigenen Gesetz als daß ihn das Pathos des Staatsgedankens in den Freiheitskriegen entwurzeln könnten, und er war zu ehrlich um eine Gesinnung mitzutragen in die er nicht geboren war, viel zu wenig Impressionist um sie in einem stürmischen Augenblick einblasen zu lassen. Ein Urgeist hat kein Gesetz zu gehorchen als dem ihm eingegebenen, und nur da die weitesten Menschen von Ableitungen leben und kein eigenes Gesetz urtheilen und verkörpern, sondern ein von Urgeistern geprägtes, von geistigen und weltlichen Herrschern verkörpertes oder vertretenes übernehmen, allerdings ein Recht von ihnen Gehorsam gegen dies und jenes Staatengesetz oder Glaubensgesetz zu fordern: denn wer kein solches Gesetz muß es haben, wer keine Idee verkörpert der muß einer dienen, aber wie Goethe, wie Napoleon, wie Christus selbst eine menschgewordene Idee, eine Reinkarnation einer der ewigen Ur-Ideen ist, an den hier vorgefundenen Zeitordnungen, geschweige Tagesansprüche, und noch so edel, kein Recht: solche Menschen sind keine Ichlein, sondern Kräfte.

Nun ist es freilich nicht immer gleich zu entscheiden ob ein Rebellenkönig die vorgefundenen Gesetze bloß Einzelperson oder Neuverkörperung einer Ur-Idee, ein Catilina oder ein Cäsar, ein Sektierer oder ein Heiliger ist.

(nicht bloß der Erfolg entscheidet darüber) und so sind im Drang der Ereignisse die Vorwürfe oder Ansprüche wegen Mangel an Religion, Sittlichkeit oder Patriotismus verständlich, wenn einer sich noch nicht vor allen Augen als berechtigter Träger der neuen Sendung ausgewiesen hat. Wenige Menschen aber haben sich so ausgewiesen wie Goethe. Das was er war, um dessentwillen er uns wertvoll ist, was er zu verkörpern hatte und was seine Weltsendung ausmacht, hätte er nicht sein können, wenn er die Tugenden Körners gehabt hätte, und eh man ihn anklagt wegen Mangels einer vielleicht wünschbaren Tugend, vergegenwärtige man sich was man ihm zu danken hat vermöge einer Anlage welche jene Tugend ausschließt: seine Art alldurchdringenden Natur- und Menschenblicks war nicht zu vereinigen mit einer leidenschaftlichen Staatsliebe. Wir haben viele Patrioten, aber nur einen Goethe, und selbst dem Deutschtum, selbst dem deutschen Staats- und Volkstum ist dieser Mann durch sein So- und nicht anderssein wichtiger als alle Freiheitssänger zusammen. Es wäre nicht nötig dabei zu verweilen, wenn solche platte und denkfaule Gesinnungsschnüffelei aus Mangel an Blick für Menschentum und Leistung nicht immer wieder kehrte und als Wertmesser an die Stelle der ihr unbegreiflichen Werke und Gestalten die leicht auch für den Dümmlsten kontrollierbaren Meinungen setzen wollte. Dadurch wird aber die Autorität und Wirkung einiger für die deutsche Bildung unentbehrlichen Geister zum allgemeinen Schaden behindert. Uns kann nur die Gestalt und die Leistung gelten: Meinungen sind bloß zeitliche Reaktionen und wechseln mit den Nöten der Jahre. Wer groß war und Großes schuf steht jenseits der Kritik durch Meinungen, und die Frage ob jemand sympathisch oder unsympathisch gesinnt war hat in der Geistesgeschichte zu schweigen.

Soviel von Goethes Patriotismus und seinem Verhältnis zu Napoleon, dem einzigen bei dem sein individueller Lebenskreis unmittelbar mit der Weltgeschichte in Berührung kam: denn selbst seine Teilnahme an der Kampagne in Frankreich war wenig mehr als die Beobachtungsreise eines Privatmannes durch gesellschaftliche, staatliche, selbst naturwissenschaftliche Einzelheiten, und nirgends hatte ihn dabei die Geschichte im Mittelpunkt getroffen. Selbst seine berühmten Worte bei der Kanonade von Valmy über den Beginn einer neuen Epoche sind nur die eines privaten Reisenden der an einem historischen Haltepunkt sich umsieht. Die Erscheinung Napoleons, so sehr er sie nur als menschliches Phänomen betrachten möchte, war auch für ihn grade als solches Weltgeschichte, und führte ihn, den Unpolitischen, grade als verkörperter, als menschgewordener Staat, zu einer neuen Erkenntnis der geschichtlichen Kräfte, der Wechselbeziehung zwischen

Schicksal und Seele, zwischen Einzelnen und Völkern, und zwischen Dämonischen und dem Genie. Alles was Goethe in seinen späteren Werken über Herrscher, Völker, Staat und über das Dämonische gedacht hat, die Art wie Geschichte entsteht aus dem ursprünglich Menschlichen, sentlich durch die Erscheinung Napoleons mitbestimmt worden. Die Gespräche mit dem Kanzler Müller und mit Eckermann sind voll von neuen Erfahrung, die wie alle Goethischen Erfahrungen nur durch Erfahrung, nicht durch Lektüre gemacht werden konnte.

BETTINA

FAST zur gleichen Zeit, als Goethes Leben durch die Begegnung mit Napoleon am weitesten in die Weltgeschichte hinaus vorgeschoben wurde, führte ihn eine andere Bekanntschaft auf den subjektivsten Sonderweg: Bettina Brentano. Diese Bekanntschaft ist durch die Wichtigkeit, die sie für Bettina gewonnen hat, deren bester Ruhm und eigentlich darauf beruht, auch in Goethes Leben ernster genommen worden. Sie dient, und man hat über der schwärmerischen und wortreichen Idee ihrer Bekennnisse übersiehen wie wenig sie für Goethe bedeuten kann. Goethes Briefe an sie sind kaum viel mehr als eine fühlende und erhabene Abwehr einer schwer zu ertragenden und baren Hingabe, und wenn man mehr auf den Ton als auf die Worte achtet, so fühlt man wie lästig ihm allmählich dieser Weibskobold den ersten erfrischenden Eindruck seiner seltsamen Lebendigkeit geworden zu begabt, zu lebensvoll war um ganz vernachlässigt zu werden. Es geschehen von den traditionellen Freundschaftsbeziehungen zwischen den beiden Familien Goethe und Brentano (die beide Familien waren im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Frankfurt am Main ansässig) und doch zu maßlos, ungeordnet und unzurechnungsfähig, um für den gereiften Goethe mehr sein zu können. Ein rasch überblicktes und klassifiziertes Stück Mensch. Für Goethe freilich war das unbekümmerte und unverantwortliche Wesen der Frankfurter Enge und Behäbigkeit eine Erfrischung und Erweiterung, die sie hatte, schon als Frau, nicht die Art Verantwortlichkeit vor einem ganzen Ganzen wie ihr Sohn . . sie konnte sich an der bloßen Lebendigkeit, an der Geisterung, Laune und selbst großmütigen oder boshaftigen Natur ihres Sohnes erfreuen, ohne Forderung und ohne Maßstab. Über Goethe führte denn auch der Weg Bettinas zu Goethe, und schwetlich hätte die zudringliche und nicht immer taktvolle, um jeden Preis und auf jeder Gelegenheit mit Volldampf temperamentvolle Schwärmerin so lange ausgehalten, wenn nicht die Rücksicht auf seine Mutter und seine Erinnerung an ihre Mutter, kurz die Pietät vor der eigenen Vergangenheit.

ihm Schonung und Duldung geboten hätten. Und von dieser Pietät her allein konnte sie ihm auch bei seiner Arbeit helfen — ein Anspruch den der reife Goethe an jeden stellte der Freund mit ihm bleiben wollte, es sei denn daß er durch eine sinnlich-geistige Liebe, die sein ganzes Wesen steigern und schwellen konnte, der sachlichen Wertfrage „was bedeutet dieser Mensch für mein Werk“ überhoben wurde. Bettina mochte ihm als Gedächtnishilfe durch ihren Verkehr mit seiner Mutter bei den Vorarbeiten zu Dichtung und Wahrheit nützlich sein, obwohl er auf der Hut sein mußte vor ihrer nicht grade zweckbewußt lügnerischen, aber immer wallenden, verschwimmenden und vermischtenden, gewissenlos romantischen Phantasie, der ein schön erfundenes, dichterisch dankbares Motiv lieber war als die Tatsachen. Die Grenzlinie zwischen Traum und Wirklichkeit, die kein Romantiker ehrte, war für Bettina überhaupt nicht vorhanden, und sie hatte den ganz ungöttischen Begriff von Poesie, sie sei die Aufhebung der Wirklichkeit im willkürlichen Spiel der schönen, begeisterten und entzückten Einzelseele.

Ihre sämtlichen Veröffentlichungen, zumal der Briefwechsel Goethes mit einem Kinde, sind Zeugnisse dafür wie eine Wirklichkeit solange verflüchtigt oder vergoldet wird, bis sie mit dem Belieben ihres ungesetzlich schwärmenden Ich sich verträgt — und bei all ihrem Enthusiasmus für das Große und Edle, ihrem leidenschaftlichen Bedürfnis zu bemuttern und zu betochtern, zu vergöttern und zu bemitleiden, zu verzerrn und zu verhätscheln, war sie nicht frei von persönlicher Eitelkeit, ja Bosheit, schauspielerisch übertreibend was sie fühlte, sich selber vorspielend und nachspielend und sogar mitten in der Hingerissenheit sehr bewußt wie hingerissen sie sei und wie schön es ihr stehe, nie geradezu verlogen, aber ohne jede Furcht vor der Wirklichkeit und dadurch in steter Gefahr der Unwahrhaftigkeit sich selbst, und von unbedenklicher Taktlosigkeit andern gegenüber: Lauter Eigenschaften die Goethe eher anwiderten als anzogen, wozu noch ihre zappelige Vivazität und ihre übersteigerte, hitzige, geschraubte Geistigkeit kam, die für Goethe ihren Reiz und ihr Temperament ungenießbar machten. Mit ihren Begabungen konnte grade er nichts anfangen, denn der Anregung und Befeuierung bedurfte er nicht, Poesie und Geist hatte er selbst genug und Vergötterung fand er auch anderswo. Körperlich war sie nicht sein Geschmack: weder mädchenhaft rein noch frauenhaft reif noch kindlich süß genug, sondern ein disharmonisches Gemisch aus kindlicher Unverantwortlichkeit, knabenhafter Schwärzmerei und frauenhafter Begehrlichkeit. So kam es zum Bruch, als sich ihre Eifersucht hemmungslos gegen Goethes Frau erging, in einer zugleich rohen und geistes-hochmütigen Weise. Man hat aber den Eindruck als sei Goethe dieser zu-

reichende Anlaß sich der lästigen Verehrerin zu entledigen sehr will gewesen.

Sie hat in Goethes Leben keine tiefe Spur zurückgelassen, ob sich einige Mühe gab das Denkmal das sie ihm setzte zu einem das er ihr gesetzt umzudeuten, selbst umzufälschen. Goethes Briefe gehören nicht zu seinen bedeutendsten, obwohl sie als Spezimina seinem Leben so nicht wiederkehrenden Verhältnisses und Verhältnisse reich sind, als Muster einer pädagogischen Abwehr und einer onkologisch entgegenkommenden und zurückhaltenden Neigung. Es ist nend für die umschmelzbare Kühle Goethes gegen Bettinas Weinen daß sie ihm kein wirkliches Gedicht entlocken konnte. Sie hat als eine Beeinträchtigung empfunden und die Sonette an Minna für sich in Anspruch zu nehmen gesucht, auch sonst den Brief Goethes mit ihr etwas künstlich aufgeschönt und angewärmt. Ein ihres Benehmens und Eindrucks, nicht grade ihres Wesens und Stil, meint man in der Luciane der Wahlverwandtschaften wieder zu erkennen, das fratzhaft lebendige, das wohlmeinend störende, jähliche, und das reizvoll oder ärgerlich ungeordnete Treiben einer wortlichen Begabung.

BEETHOVEN

BETTINA, zu deren Temperament das Vermitteln und Vermitteln verschiedensten Lebenskreise gehört — ein Korrelat der elektrischen Neigung zum Durcheinander- und Auseinanderreißen jedes Gießgutes — hat auch Beethoven, den seiner Natur und Bedürfnis nach mit dem großen plastischen Genius unvereinbaren musikalischen Tatenanlagen, mit Goethe zusammenbringen wollen, in dem unklaren und allem Großen und möglichst aus allem Widersprechenden ein allgemeines Pantheon für ihren wahllosen Enthusiasmus zu wölben. Da das plastische Vermögen und das höchste musikalische sich ausschließen konnten, grade die beiden Herren dieser Bereiche bestenfalls sich und mit der kühlen Hochschätzung vor tief Fremdartigen begegneten, wenn sie sich von ferne bewundern mochten. Dies war wenigstens Beethovens Seite unbedingt der Fall, obwohl Goethe ihm, der unbedingt in seiner tönenden Traumwelt lebte, als einem Musiker nie eine Führer oder Deuter der Welt sein durfte, sondern nur eine Anregung und Berauschtung: Beethoven konnte Goethes Werk nie als eine Welt werten, sondern nur als zaubernden Anlaß für seine Melodien, das Sichtbare, dessen Verherrlichung und Versinnbildlichung.

ung und Verewigung Goethes Arbeit war, war dem Musiker — grade unbedingter und souveräner er Musiker war — nur Scheinwelt, aufgen in der Klangflut der augenlos verzückten Seele. Goethe seinerseits sah die Musiker brauchen und verstehen deren Klänge nur die sinnliche Begleitung, Unterstreichung und Verzierung seiner sichtbaren Ge- gen- und Bewegungen waren: also dienende, nichtherrschende, geschweigende Autore Musik. Grade Beethoven aber hat die Musik völlig von der Goethes Augenwelt emanzipiert.

Auch hier hat man Goethe die Vorwürfe gemacht die aus der Verkennt seiner Wesensnotwendigkeit und Form kommen. Grade weil er Goethe durfte und konnte er von absoluter Musik nicht ergriffen werden, und dahin gehenden Ansprüche gehören zu derselben Torheit wie die an den Patriotismus: sie würden seinen ganzen Begriff aufheben. Der allgemeine große Mann ist nicht dazu da alle möglichen wünschbaren guten Absichten oder Verständnisse zu besitzen, sondern das All unter einer ihm eigenen Form als Ganzes zu erfassen: diese eine Form macht ihm, bedingt seine Größe ist, andere Formen der Welterfassung und Weltanschauung unmöglich: seine Universalität beruht in der Allheit des Stoffs, in der Ganzheit des Gehalts, aber nicht in der Vielheit, sondern in der Einheit der Form, d. h. der Methode, des Gangs, des Stils.

Warum kann ein großer Dichter nie zugleich ein großer Musiker sein, ebenso wie eine Kugel ein Würfel sein kann, selbst wenn sie aus dem selben Material ist. Wenn Musik und Dichtung einer gemeinsamen Wurzel entstammen und einmal vereinigt waren, so ändert das nichts daran daß sie, durch ihrer Sonderung, getrennten Gesetzen angehören, und die Versuche einer Addition, Verknüpfung oder Vermischung in einem Gesamtkunstwerk jene Ur-einheit nachträglich bewußt wiederherzustellen mögen, von einem großen Genie unternommen, ein wirksames und sogar großartiges Etwas vorbringen, aber sie vergewaltigen sowohl Dichtung als Musik in ihrem Eigensten. Also nicht von der Musik her konnte Beethoven Goethe eine Bedeutung gewinnen, und daß Zelter Goethes musikalischer Rat und Gehilfe blieb, ist nicht — wie manche wollen — die Ursache von Goethes Unverständnis für Beethoven, sondern nur ein Symptom desselben Verhältnisses zur Musik kraft dessen er mit Beethoven wenig anzufangen wußte. Musik war für ihn nur als Verschönerung, Linderung, Erhebung, kein Mittel gültig, aber nicht als absoluter Weltausdruck wie ihn Beethoven in seiner Zeit hatte und verwirklichte.

Soß vollends Beethovens „durchaus ungebändigte Persönlichkeit“, der große Titanentrotz, der seinen Ewigkeitsgehalt auch im Alltag nicht ver-

leugnen, der sein ganzes inneres Gewicht auch vor der Gesellschaft auf einer ganz anderen Ebene geltend machen wollte, der unwirsche Ehrstolz eines einsamen, empfindlichen und übervollen Herzens, die kanischen Gesinnungen und Manieren, Goethe nicht ansprachen begreiflich: denn Goethe war der letzte, einem Genie, möchte er geheuer sein wie es wollte, gesellschaftliche Gesetzlosigkeit und Aufführung zuzugestehen, wie es Beethoven, grade als Genie, romantisch beanspruchte. Sich selbst hatte Goethe, bei angeborenen guten Natur und feinstem Distanzgefühl, das ebenso Sache des Herzensaktes war. Vornehmheit ist, von Jugend auf und selbst im „Sturm und Drang“ versagend, bei allem Kraftgefühl, Überschwang und Bewußtsein, Größe, die Anerkennung der gesellschaftlichen Sitten und sogar Vergebung, die stumme Duldung der Grenzen und Maße, auch der zu engen, gerungen, und das titanenhafte Auftrumpfen und Sprengen in unzähligen Dingen erschien dem Verfasser des Tasso und der Wahlverschafte als Unreife. Er hatte um Zucht und Maß entsagt und mißbilligte jeden der es sich damit leicht mache, er möchte er wollte. So ist auch die bekannte Straßenszene in Teplitz zu verstehen, wobei Beethoven mit Berufung auf seine Einzigkeit sich genialistisch benahm, und Goethe höflich, nicht aus Verehrung der herrschenden Individuen oder Unkenntnis seiner eigenen Überlegenheit über Franz, sondern aus stillschweigender Anerkennung sinnbildlicher und Überlieferungen, deren zufällige Träger gewisse Fürstlichkeiten und deren Relativität vor den ewigen Kräften er gewiß so gut kannte, die Relativität der Höflichkeit, der Sitten und der Trachten. Indem hier das Gesetzliche und nicht das Persönliche sah, Konventionen und Bewußtsein als solche hinnahm und ehrte, war er ihnen weniger unterworfen als Beethoven, der mit unnötigem Gewicht dagegen rebellierte, mit dem Gewicht des Genies nach Spatzen des Alltags schoß — Goethe war in diesem nicht nur freier und überlegener, sondern auch tiefer als der falschen Orte.

DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN

ÜBRIGENS waren es nicht mehr die gewaltigsten Menschen und lauesten Ereignisse welche auf Goethe die tiefste Wirkung übten: je mehr er sich im Gesetzlichen befestigte desto weniger hingen Ausnahmescheinungen ab, desto sinnbildlich gewichtiger wurde ihm von Jahr zu Jahr die unscheinbaren, immer wiederkehrenden Normalen (was nicht identisch ist mit dem Gemeinen) worin das Ein-

nbart. Was er von der Natur sagte

Sie bildet regelnd jegliche Gestalt,

Und selbst im Großen ist es nicht Gewalt

gilt auch von ihm. So sehr auch seine Aufmerksamkeit, selbst seine Bedeutung den erstaunlichen Ausnahmen zugekehrt war, so galten sie ihm mehr zur Auffindung und Abgrenzung der Regel — und das Pathosche ergründete er, weil nirgends deutlicher als bei der Abweichung und Zerrung der Typus sich bestimmen lässt. Immer hatte er, mehr und mehr lebte er wurde, neben dem Einmaligen, Individuellen, Ungewöhnlichen, Überordentlichen bis zum Wunder hinauf und bis zur Fratze hinab, das Entzückende, Gesunde, Grade, Tüchtig-gesetzliche vor Augen, Geist und Formung als das wahre Ziel des Schauens, Forschens und Wünschens. Das Ander sollte ihn nicht mehr überwältigen, die Ausnahme nicht verwirren, die Fratze nicht verkümmern, sondern ihn führen und bestätigen in der unersetzbaren Norm. Und war ihm auch damals noch der Schauder, d. h. die unerbittbare Ehrfurcht, der Menschheit bestes Teil, war er damals noch so wie in jungen Jahren zum Erstaunen da: es bedurfte bei ihm nicht mehr ungewöhnlichen Gegenstände und jähnen Krisen um ihm jene Schauer zu bringen — je stiller der breite Strom seines Lebens floß, desto reiner und sicherer durfte das sein was ihn bewegte, desto sicherer spiegelte er auch das Seine.

Je mehr das Erleben für ihn statt des augenblicklichen Gefühlswertes einen tiefen Symbolwert gewann, je mehr das Vergängliche für ihn zum Gleichenden wurde, desto weniger bedurfte er zur Anregung und Erneuerung seiner Seele der unersetzlichen erschütternden Menschen und Geschicke, wie sie in einer Titanenzeit ihm vertraut und notwendig gewesen, ja nicht einmal in monumentalen Bildern und Umgebungen, an denen er in den Übergangsjahrzehnten zwischen titanischem Sturm und klassischer Großheit sich zur Stille gesogen. Was er Großes erfahren, hatte er sich einverleibt und die unendliche Mannigfaltigkeit der unbedeutenden Einzelheiten ordnete er in seinem Geiste nach den bedeutenden Grundformen die ihm angeboren waren oder denen er sich gereift hatte. Zwar nicht seine Empfänglichkeit, seine Reizbarkeit oder Liebefähigkeit war geringer geworden: nur seine Distanz zur nächsten Erregung, die Art wie er sie einordnete hatte sich geändert. Vor allem aber war ihm auch die Liebe nicht das All, eine Geliebte nicht mehr die jeweilige Person um die seine Welt sich drehte, sondern ein Zeichen der Mächte unter denen sein Leben stand. Schon aus diesem Grund waren ihm genialisch ausbruchsvolle Frauen wie Bettina fern: der Führerinnen und Fordrerinnen durfte er nicht, und galt schon ohnehin sein Geschmack in Liebesdingen

erher der still-schönen oder sinnlich-süßen als der pathetisch glühenden enthusiastisch geistigen Weiblichkeit, so war er damals — bereiter in seiner Jugend, Gott nicht im Wetter und Sturm, sondern im Leibhauch zu erkennen — ergriffen durch eine lieblich-leidende Mädchens. Sein größtes und gewichtigstes Werk dieser Altersstufe wurde mittelbar durch den Eindruck von Minna Herzlieb: freilich war die darin dargestellte Welt nicht von ihr getragen und zugebracht, ja nicht einmal die Lösung des Wertherproblems war durch ihr Bild formuliert, wie etwa das Frideriken-erlebnis das Orlonsche war; aber das Problem des Wertherproblems hatte sie formuliert und durch ihr Bild formuliert hatte oder das Lotte-erlebnis den Werther — auf die Begegnung gab der bereiten Masse seines Innern den Anstoß zur Reaktion.

Goethes Liebe zu Minna Herzlieb ist nicht eine verzehrende oder dringende Leidenschaft wie die zu Lili, zu Lotte oder selbst noch zu Leopoldine oder Levetzow — es ist die innige Zärtlichkeit eines väterlichen Freundschaftsvertrages mit einem holden und tragisch passiven Geschöpf, eine wehmütig heimliche Leidenschaft, von vornherein zur weisen Entsaugung verurteilt, um einem jungen Menschen, der überlegen zu bleiben dem gegenüber die Liebenden wehrlos bleiben zu müssen. Abermals war Goethe an einem Punkt angelangt wo ihm Entsaugung die Grundform seines Daseins, ja jedes menschlichen Daseins erschien. Auf seiner damaligen Stufe empfand er die Entsaugung nicht mehr rein persönliches Leiden an dem er tragisch zu vergessen fürchtete, sondern die Entsaugung zur Wertherzeit, nicht mehr als eine sittlich gesellschaftliche Pflicht, sondern als ein unabänderliches Schicksal, das dem Menschen unterworfen sei wie einem Naturgesetz, wie dem Gesetz der Natur, das dadurch nicht weniger schmerzlich, aber bloß subjektiv entzückt sei. Noch immer war ihm, wie nur je dem Jüngling, ein endlich reizbares, schmerz- und wunschkäfiges, überreiches und schönes Naturell gegeben und geblieben .. das Schöne zu begehrn, zu leiden hatte er noch nicht verlernt: doch dahin war er gelangt, seine Leidenschaften dem Gesetz freiwillig unterzuordnen, wie es der italienische Goethe gelernt hatte, sondern diese Leidenschaften selbst als Symptome, Folgen und Formen des ewigen anzuerkennen. Dies ewige Gesetz empfand und deutete er mit immer wieder neuem Blick, aber auch immer ausschließlicher unter dem Bild derjenigen, die für ihn mehr und mehr alleinige Repräsentantin des Kosmos waren: Natur. Sie war ihm ursprünglich das Kraftzentrum seines Ichs, zu welcher die Welt beschlossen war.

Überblicken wir kurz die Formen unter denen der Gegensatz Mensch und Welt sich bei Goethe entwickelt hatte: zuerst als Kampf

naturhaft schöpferischem Ich gegen die Gesellschaft, sei sie von Göttern, Helden oder Bürgern vertreten (Prometheus• Götz• Werther•stufe) dann als Spannung zwischen menschlichem Schicksal und sittlichem Gesetz, in welcher jener frühere Konflikt zugleich eingeschlossen und aufgehoben war (Iphigenie• Tasso• Lehrjahre•stufe). Wie in dem Gedanken des Schicksals zugleich das Ich mit seinen Leidenschaften und die Gesellschaft mit ihren Schranken enthalten sind und sich gemeinsam üben an dem sittlichen Gesetz, so umgreift Goethe auf seiner dritten Stufe abermals die beiden wechselnden Pole der ewigen Spannung mit einem höheren Gedanken: Schicksal und Gesetz nimmt er beide als Funktionen der Natur, einer so weit gefaßten Natur, daß die menschlichen Leidenschaften, die gesellschaftlichen Einrichtungen, die sittlichen Gesetze und die zufälligen Ereignisse mit ihrem Ineinandergreifen und ihrer Gegenwirkung aus diesem einen Zentrum emanieren, auf dies Zentrum deuten, das an allen Lebensmächten teil hat, und das sie alle bindet und verwandelt. Die Natur, am Beginn von Goethes Laufbahn das Sinnbild des Genies, der schöpferisch selbstigen Freiheit, ist ihm, durch lange Jahre der Entzagung, Forschung und Weisheit, das Sinnbild der strengsten überpersönlichen Notwendigkeit geworden, und sie hatte dabei jene ursprüngliche Bedeutung nicht aufgegeben, sondern in sich aufgenommen. Goethes Gesamtentwicklung besteht ja nicht in einer Ersetzung früherer Eigenschaften durch andere, sondern in einer Umringung, die allerdings zugleich Verhüllung und Zurückdrängung bedeuten kann — wie eben bei dem Ansetzen neuer Jahresringe die früheren nicht beseitigt, nur verdeckt und in ihrem Verhältnis zur Gesamtmasse unbeträchtlicher werden.

Aus der Begegnung der Goethischen Reizbarkeit mit diesem neuen umfassenden Begriff einer Macht die das menschliche Wollen, das Schicksal und das gesetzliche Wachstum gleichzeitig durchdringt, und die Goethe wenn nicht Natur genannt, doch aus seiner Naturanschauung konzipiert hat, sind die Wahlverwandtschaften entstanden. Sie sind nicht der Ausdruck einer einmaligen Leidenschaft, wie der Werther, nicht ein Panorama der Stände und Bildungsstufen, wie Wilhelm Meisters Lehrjahre, sondern die Botschaft von überpersönlichen Mächten und ihrer Wirkung auf das seelische, sittliche, gesellschaftliche Leben des einzelnen Menschen. Was Goethe darstellen mußte waren zunächst nicht eigentlich Leidenschaften und Gefühle, als Beichte eigener Schmerzen wie im Werther, nicht Menschenarten, Zustände, Sitten und symbolische Abenteuer wie im Meister, sondern menschliche Gesetze — Natur-, Schicksal- oder Sittengesetze. Darauf deutet auch der Titel, der aus der Naturwissenschaft entnommen ist, wie der des Werther

dem menschlichen Seelenleben, und der des Wilhelm Meister geselllichen Einrichtungen. Auch haben die Wahlverwandtschaften nicht Helden von dem die Handlung ausstrahlt oder auf den sie sich beziehen sie sich gruppiert: die Figuren treten symmetrisch paarweise, fast statisch auf und das Geschehen vollzieht sich weniger in den Personen weniger durch sie, als zwischen ihnen. Sie sind weniger die Träger von Lungen und Eigenschaften, oder Ausdruck von Leidenschaften, als agentien woran Schicksale und Prozesse sich offenbaren, die Feilsپsam die durch den Magnetismus geordnet werden. Die Leidenschaften Schicksale, selbst die Eigenschaften handeln in diesem Werk Goethes sagen selbständiger als in seinen früheren, als seien sie vor den Personen woran sie sich bekunden dagewesen und hätten sich der Personen mächtigt.

Und so ist es auch: in dem Dichter dieses Werks waren die überlichen Mächte mindestens seelisch früher da (vielleicht auch zeitlich das ist minder wichtig) ursprünglicher, glühender als die Anschauung handelnden oder leidenden Charaktere, ihrer Umwelt oder das ihrer Leiden. Auch das ist einer der Hauptunterschiede der Wahlverwandtschaften von Werthers Leiden und den Lehrjahren. Im Werther sind Schüttung und Gestalt, ja noch die Grundzüge der Handlung seelisch gleichzeitig gegeben. In Wilhelm Meisters Lehrjahren ist das Ursprüngliche Anschauung gewisser Zustände und Charaktere. In den Wahlverwandtschaften ist das Zeugende Goethes neues Wissen um die Naturgesetze des Schicksals, der Leidenschaft und der Gesellschaft. Nicht nur das Gefühl des Alls im Einmaligen (Werther-stufe) nicht mehr die Anschauung des Allgemeinen in der besondren Gestalt (italienische, Meister-stufe), sondern der Gedanke des Gesetzes über allem Einzelnen ist jetzt die Basis, um die er seinen Weltstoff gruppiert. Gefühl und Auge sind zwar ausgeschaltet unter dieser Herrschaft des Gedankens, so wenig der Geist bei Goethes früheren Schaffensstufen ausgeschaltet war: nur die Fähigkeit im Reigen seiner Kräfte hat jetzt diejenige übernommen die von Goethe gelebt und die Welt (die einst ein Augenblick schöpferischen Gefühls war) in einen Raum bewegter Gestalten war) konzipiert als ein Ganzes wirken zu lassen. Diese drei Konzeptionen des Alls widersprechen sich bei Goethe und schließen sich gegenseitig nicht aus — sie gehen ineinander über, sich ab oder überschichten einander, eben wie Jahresringe. Auch ist die Fülle der Leidenschaft unabhängig von dem führenden Organ der Gestaltung.

Diese Gesetze sind nicht losgelöst von Charakteren zu denken,

ja von Wachstum und Welktum nur dadurch wissen daß es Gewächse gibt. Nur weil und sofern Goethe der Charaktere zur Offenbarung, zur Versinnlichung der Gesetze bedurfte, stellte er sie dar: das heißt nicht daß die Charaktere nun schematisch sind, Mangel an individueller Durchseelung leiden. Eben das war ja Goethes Wissen und Kunst, sogar sein Wille und sein Geheimnis bei diesem Werk, daß die Gesetze selbst (das Wort ist unzulänglich und umschließt nicht die ganze Fülle die darin für Goethe liegt) bis zu einem vorher nicht bekannten Grad individuell sind, ins Individuellste hineinreichen, daß das Gesetzliche auch den Bereich dessen durchdringt was man bisher dem Zufall oder der Willkür als eigenen Raum zuschrieben hatte. Gesetze sind ja für Goethe nichts Mathematisch-statisches, worum Willkür und Zufall spielen oder woran sie zerschellen, sondern dehnbar feine Kräfte, selbst Individuen, und teilhaft jeder zartesten Bewegung der Seele und des Leibes, vom Zufall nicht durch Starre, und von der Willkür nicht durch Enge unterschieden, sondern durch ihre Deutbarkeit aus einer gemeinsamen Mitte und durch ihre wenn nicht in mathematischen Formeln aussprechbare, so doch in Sinnbildern architektonisch darstellbare Ordnung. Eben diese in menschlichen Gestalten und Begebenheiten manifestierte Ordnung will Goethe in den Wahlverwandtschaften auf einem übersehbaren Gebiet zeigen. Er glaubte den Bereich des Erforschlichen, des durch ihn gesetzlich Ausdrückbaren und sinnlich Darstellbaren, erweitert zu haben, und die Ergebnisse dieser Entdeckungsreise in das Gebiet das er dunklem Zufall und blindem Schicksal abgerungen, der heiligen und geheimnisvoll-klaren Naturordnung gewonnen hatte, legte er in den Wahlverwandtschaften nieder.

Goethes Begriff von Naturgesetzlichkeit im Schicksal hebt die Freiheit nicht auf, und darum sind die Wahlverwandtschaften kein Schicksalsroman in dem Sinn wie der Oedipus des Sophokles ein Schicksalsdrama ist. Denn nicht die unausweichliche Notwendigkeit, sondern die unfehlbare Ordnung macht die Goethische Gesetzlichkeit aus. An Stelle der starren Gewalt welche als Ursache die Kette der Geschicke auswirkt womit sie in bestimmtem Spielraum die Willen und die Zufälle gebunden hält, an Stelle des Sophokleischen Fatums (und der Ibsenschen Vererbung) steht bei Goethe das immer bewegliche Leben, das nach geheimnisvoll innewohnenden Formkräften Raum, Charaktere und Beziehungen ausstrahlt, sich in diesen darstellt, selbst gesetzlich, d. h. sinnlich geordnet, aber nicht kausal oder logisch seine Ausstrahlungen bindend. Denn diese seine Ausstrahlungen macht es nicht, es west sie. Wir müssen aus Goethes Gesetzes-begriff jede mechanisch kausale Vorstellung fern halten. Es folgt nicht eine Handlung

aus der andern mit logischer Konsequenz, soweit aus dem Samen und Frucht mit logischer Konsequenz folgt: sondern der Same ist Blüte und Frucht, und nur dem Beobachtenden ist es nicht anders als in der Zeit wahrzunehmen (oder als eine Folge von Ursache und Wirkung zu deuten, nach der Art wie unser Geist in der Zeit verhaftet ist). In sich zeitloses Beisammen ist. Durchaus nach Analogie des Verlaufs von Keim, Blüte und Frucht ist auch Goethes Gesetzesbegriff, seines Schicksals- und Charakterbegriff in den Wahlverwandtschaften zu denken. Charakter schafft sich nicht nur sein Schicksal, er ist es bereits durch sein So-sein, und er untersteht nicht einem von ihm getrennten Gesetz, sondern er entwirkt es, entwickelt, veranschaulicht es, ohne es selbst zu wissen. Er kann es nicht wissen, denn er ist es, und er kann es nicht wissen, mit dem Wissen, dem Vorauswissen des Dichters, etwa so wie der Eichelkern die Eichel findet schon daraus die Eiche vorausweiß, nach dem bekannten Gesetz dieser Pflanze — nur vollzieht sich dies Wissen in der Kunst am Individuum, nicht bloß an der Gattung. Der nische Zauber bei einer Kunstschöpfung wie die Wahlverwandtschaft zeigt, daß Goethe als Vorauswissen aller Kommenden (nämlich der Handlung und Überblicker aller Gleichzeitigen (nämlich des Gesetzes) und Wissens) allmählich hineinführt in Schicksale, Ereignisse und Handlungen, sich aus den Charakteren und deren Begegnungen zu entwickeln. So läßt er uns allmählich im Einzelnen erfahren was er im Ganzen und gönnst uns unter der spannenden Illusion einer Handlung das da transparente Anschauen des Mysteriums, das ihm offenbart wird, dem er aber nur gleichnisweise reden kann. Er läßt uns von außen erfahren was er von innen schaut, und er gibt uns das in der Dimension des Geschehens, was er besitzt in der Dimension des Raums, als Plastik.

Diese Vereinigung von selbstverständlicher Klarheit, ja sogar Einzelheit und in der dargestellten Folge mit der Ahnung eines sprechlichen Mitte aller Einzelheiten und eines uns dunkeln, den Künstler offenbarten Geheimnisses ist nun der Reiz aller plastischen Werke — es ist zumal der Reiz von Wilhelm Meisters Lehrjahren, dort die geheime Lenkung in den Roman selbst hineingebettet, ein Geheimnis, wenigstens scheinbar, ausgesprochen — daß (wie Jean Paul dauerter) die Maschinerie aufgeschlossen wird. Aber in den Wahlverwandtschaften ist jene Vereinigung von Helle und Geheimnis in Charakter und Handlung noch ergreifender als in dem läßlicheren, durch aus Lebens- und Gestaltentfülle entspannten und entspannenden, durchliches Helldunkel die Helle wie das Dunkel lindernden Bildern, weil die Helle unerbittlicher, das Geheimnis endgültiger ist. Den-

helm Meister, wie überhaupt in allen früheren Werken Goethes, geschweige in dem gefühlsschwangern Werther, lag das Geheimnis noch diesseits der Erkenntnis im Trieb, im Gefühl, in den Sinnen, in der Anschauung, und die Sphäre des Erforschlichen — ein ungeheurer Bereich von Erkenntnis und Weisheit — umlagerte die dunkle schöpferische Mitte, diese beleuchtend und von ihr gespeist, erneuert und durchglüht. Diese Mitte selbst war jetzt völlig durchhellt, ganz Wissen, ganz Vernunft, ganz Erkenntnis geworden, d. h. Goethe hatte nie zuvor so klar die Lebensmächte mit den eigentlichen Denkorganen seines Wesens durchdrungen: als Gesetze. Er hatte im Bereich des Schicksals diejenige Klarheit des Blicks gewonnen die er im Bereiche der Natur durch die Aperçus von der Metamorphose und durch die Farbenlehre erreicht hatte. Mehr als das: er hatte für Schicksal und Natur ein gemeinsames Denkprinzipium gefunden, neben dem selbst seine Bildungs-idee, die Licht- und Wärmequelle des Wilhelm Meister, und seine Humanitätsideale, aus Iphigenie und Tasso, nur vorläufige Vernunftzentren, nur vorläufige Lösungen oder Gestaltungen des Geheimnisses waren, und siehe: das Geheimnis ward durch die Klarheit der höchsten Vernunft nicht zerstört, sondern noch vertieft. Goethe hat sich selbst als einen bekannt der aus dem Dunkeln ins Helle strebte, und wir haben seine ganze Entwicklung verfolgt als ein immer neues Gestalten, Hellmachen, Denkbar, Erforschbar machen des unerforschlichen eignen und Allebens, vom genialisch instinktiven „Erwühlen“ zum augenmäßigen Umfassen, bis zum vernunftmäßigen Durchdringen: „dumpf“ „rein“ „geistreich“ sind jeweils Lieblingsworte der drei Stufen. Da er kein Rationalist, sein Lebenszweck nicht die Erkenntnis um ihrer selbst willen, sondern als Steigerung der Lebensorkraft und Mittel der Gestaltung war, so war für ihn mit der Denkbarkeit das Geheimnis nicht entwertet oder entgöttert. In der Denkbarkeit selbst lag ein neuer Antrieb, und indem Goethe Gottes gesetzliches Verfahren nachsann, ergriff ihn ein Schauer der Erhebung und Ergebung, nicht minder erregend und schöpferisch wie die ganymedisch-dumpfe Hingabe an Gottes Busen, die prometheisch-kühne Selbständigkeit oder die iphigenienhaft-reine Demut unter dem unerforschlichen Ratschluß. Das Sich-eines-wissen mit Gottes Gesetz ist jetzt die Stimmung seiner Frömmigkeit, wie es einst das Umfangen-umfangend-fühlen, oder die kühne Spannung gegen das Gesetz oder die bewußt schlechthinige Abhängigkeit war: die neue Klarheit im Gesetz ist ihm geheimnisvoll wie die selige Dumpfheit und die freiwillige Anerkennung des Unbegriffenen. Diese Klarheit ist zugleich Heiterkeit und Schwermut — Heiterkeit, weil sie die vollkommene Herrschaft des Geistes über den Widerstand des Dumpfen bedeutet, Über-

einstimmung des eignen Sinns mit dem Sinn der Gottes-Welt, er wolle „ und Schwermut, weil es den endgültigen Verzicht auf nungen, Wöhne und Räusche des Dumpten, Wallenden, Ahnungs-Werdenden einschließt – und wohl war Goethes Geist, aber nicht secularell reif für den weisen Verzicht „ seine Kultur, aber nicht sehr war vollendet mit jenem völligen Wissen.

Dieselbe Grundstimmung hat Goethe etwa gleichzeitig lyrisch und in der Elegie zum Faust ausgedrückt. Auch von hier aus begreifen wir die Gesinnung des alten Goethe der Gegensatz zwischen Freiheit und Bindung, der in so vielen Formen ihn erschüttert und gespannt gehoben wird, warum die Wahlverwandtschaften, trotz des überpersönlichen Gesetzes in welchem die Charaktere dieses Romanen verhaftet sind wie das Gesetz in ihnen, keiner dem antiken Schicksal oder dem modernen Vererbungsdrama entsprechenden Idee entsprechen. Allerdings auch von der Freiheits- und Schicksalsidee im Shakespeare'schen Charakterdrama und dessen Ableitungen ist ihre Idee grundverschieden. Wenn der Unterschied von der antiken Schicksalsidee in dem dem individuellen, einmaligen und immanenten Gesetzesbegriff Goethe so entfernt Goethe sich von Shakespeare durch die bloße Empathie selbst seiner aktiven Charaktere. Was sie auch tun, was ihnen wichtig ist, die Wechselbeziehungen der Personen zueinander erscheinen bei ihm nur als die sukzessiven Funktionen eines gesetzlichen Seins. Handlungen ursprünglicher Kräterzentren, nicht als Akte einer persönlichen Willens, der sich den Raum, das Schicksal erst erringt, die Menschen, denen er zu Sieg oder Sturz wandelt erst bahnt, und die Lüft in der Luft mit anderen atmet erst ausstrahlt. Das aber ist Shakespeare's Voraussetzung. Menschen sind weder festgelegt durch ein unerforschliches Mysterium, noch in ihnen, wie die antiken Helden und die modernen Opfer, bloß freie, aber leidende Äußerungen eines überpersonalen Seins. Sein, die Natur, das Schicksal, die Atmosphäre eines Stucks sind Shakespeare Ausstrahlungen der menschlichen Charaktere, welche wolle und leidend ursprüngliche Wesenheiten sind. In Goethes Wahlverwandtschaften ist das Gesetz seelisch früher konzipiert, und die Menschen sind in dessen Ausstrahlungen: bei Shakespeare ist der Mensch nicht psychologisch sondern kosmisch gefaßt, d. h. ebenso wie bei ihm als eine Einheit von Seele, Natur, Schicksal – darin sind beide miteinander und mit der Antike verwandt, und von aller modernen europäischen, literarisch, psychologisch, naturalistisch romantischen Literatur vom Rabelais bis Molière bis Balzac, Ibsen und Dostojewsky tief unterschieden.

schöpferische Mitte, in den Wahlverwandtschaften das Gesetz. Shakespeare konzipiert die Welt (auch Natur und Schicksal) unter dem Bilde menschlichen Willens und Wirkens, Goethe den Menschen, zumal in den Wahlverwandtschaften, unter dem Bilde natürlichen Werdens und Geschehens. So ist die oft gerügte Passivität seiner Gestalten nicht ein Mangel seiner Gestaltungskraft, sondern der notwendige und richtige Ausdruck seiner damaligen Weltschau überhaupt, und seiner künstlerischen Absicht bei den Wahlverwandtschaften insbesondere. Wer an den Gestalten der Wahlverwandtschaften die Aktivität vermißt, begreift nicht einmal den Gedanken dieses Werks, welcher ja eben den Gesetzen und nicht Taten oder Begebenheiten gilt. Unter den Menschlichkeiten woran oder worin sich das Gesetz kundgibt fehlen nicht der Wille und die sittliche Kraft, aber sie erscheinen der Gesinnung des Werks gemäß nicht schicksalschaffend und tatenwirrend sondern schicksaltragend, leidend oder pflichtig.

Aus dem Gesetzeserlebnis Goethes erklärt sich auch das was den eigentlichen „Kunsttie“ dieses Romans ausmacht: die vollständige scheinbar bis ins Kleinste berechnete durchsichtige Symmetrie, welche die Wahlverwandtschaften als Komposition zur vollkommensten unter seinen größeren Dichtungen macht. Das Werk ist wie durchdrungen von Goethes naturphilosophischen Grundideen Polarität und Steigerung: die Anordnung der Figuren beruht auf polaren Paaren die sich kreuzweise anziehen und abstoßen und auf neutralen Mittelpersonen die deren Spannungen absichtlich oder unfreiwillig kreuzen, fördern, hemmen oder auffangen, als Gegenbilder verdeutlichen und so einen weiteren Umkreis bilden, woran die eigentlichen Schicksalsträger ihrer als solche bewußt werden und dem Leser als solche erscheinen. Die Handlung beruht auf der gesetzmäßigen Wiederkehr gleicher Züge, Zeichen, Ereignisse, Schicksale die bei jeder Wiederholung gewichtiger, verhängnisvoller werden: was das erstmal Geste erscheint wird das nächstmal Eigenschaft, was das erstmal Willkür erscheint, das nächstmal Gesetz . . die Wiederholung, die geheimnisvoll steigernde Duplizität ist die Form unter der Goethe seine Handlung zugleich als frei und als notwendig führt: beim Zurückdeuten schließt sich der Kreis. Die Spannung Ottilie-Eduard, gekreuzt von der Spannung Charlotte-Major, bildet den innersten Schicksalskreis, wobei schon das erste, zum Untergang bestimmte Paar, als die mit Verhängnis beladenste Doppel-einheit, verdeutlicht wird durch das bewußtere Paar, wie diese wieder ihren Charakter und ihr Schicksal erkennen, für sich selbst und uns erhellen an dem Gegenbild, dem bewußten aber unverantwortlichen Baronenpaar. Jede der Nebenfiguren beleuchtet, indem sie zugleich die Handlung fördert durch ihre Ein-

seitigkeit oder Neutralität, die Grundspannung zwischen den Paaren alle, bloße Personen, sind dem überpersönlichen Schicksalszentrum das als Paar, als über und zwischen Paaren Gemeinsames erscheint.

Nichts ist ergreifender als die Art wie solche bloßen Einzelpersonen bald sie in die Nähe des Schicksals, des als Spannung zwischen den waltenden Verhängnisses, kurz der „Wahlverwandtschaften“ geraten ihrem guten Willen, ihrem gesunden Verstand, mit ihrer glänzenden kür und unverantwortlichen Laune, mit ihrem klugen Rat, ihrer Hingabe, ihrem wissenden Widerstand, machtlos oder verhängnisvoll. Sie fördern das Verhängnis, indem sie es hemmen wollen, bringen zum Bewußtsein, indem sie es verdecken wollen (gerade wie übrig eigentlichen Schicksalpaare selbst, sobald sie als bloße Personen, mit Bewußtsein und Sonderwillen sich dem Gesetz das in ihnen waltet überstellen). Solche neutralen, vom Schicksal gleichsam angestochenen unbewußten Werkzeuge benutzte Einzelpersonen, die zweiten-schicht, sind außer dem gewissenlosen Baronenpaar, dessen Fazit zuerst die Einheit zwischen Sitte und Wille zerstört, Mittler, ganz Wille, gesunder Verstand, und redliche Forderung, aber im tiefsten Weisheit und ohne Dämon, darum machtlos gegenüber dem Dämon und Luciane, ganz individuelle Willkür, weiblich gesetzlose Laune und Reiz, und eben darum ein Element der Störung wo etwas sich soll, zugleich mit all ihrem Glanz ein erschütterndes Gegenbild gegen glanzlos schicksalhafte Kind, Ottilie. Der gewissenhalte und der gewisse Taktmangel der bloßen Personen die sich in eine Schicksalspaarwagen, in Mittler und in Luciane verkörpert, erweitern abtmals die Handlungsbereich an dem das Gesetz sich offenbaren kann – und indem Handlung komplizieren, vereinfachen sie das Geschehen: jede Person mit ihrem Irren und Wollen, Spielen und Raten vertieft in Eindruck des unerbittlichen Gesetzes in dessen Allmacht Trieb, Willen, Können, Wünschen hineingerissen wird, und das nur durch seine frei aus endgültiger Durchdringung und Erkenntnis kommende Erfüllung gehoben werden kann.

Eine dritte Schicht von Personen (die Schichten werden bestimmt ihren größeren oder geringeren Grad von Schicksalshäufigkeit, ihre große oder geringere Nähe zur zentralen Spannung Ottilie-Eduard) sind die tigen Fachleute die nicht durch Bewußtsein oder Blindheit mit dem Schicksalstrom in Kontakt geraten, in ihrer Bahn bleiben, nicht übergreifende Gehilfe und der Architekt, auf tiefer Stufe auch der Werkmeister und Gärtner: mit Neigung und Vernunft als Zuschauer, nicht als Helden.

Störenfriede, teilnehmend an dem von ihnen nicht überblickten Schicksal, aber unschädlich und zugleich wehrlos. Es sind diejenigen Personen welche weder im Verhängnis leben noch bloß im Ich, sondern in ihrem Beruf, dessen geistiger Durchdringung ihr ganzes Dasein gilt: durch diesen Beruf werden sie gleichsam immun gegen das Verhängnis das, von Ottilie-Eduard ausstrahlend, alle ergreift oder von allem genährt wird was aus dem reinen Kreise einer bewußten Pflicht, eines durchdachten Könnens maßlos heraustritt. Selbst dort wo sie wünschen bewahrt sie ihr Lebenskreis davor über die Grenze zu gehen, wie die irgendwie selbstischen Personen, wozu auch der raumlose und im tiefsten pflichtlose Mittler gehört. Schicksallos und selbstlos, bezeichnen sie durch ihre Gesinnung und zumal durch ihre Reflexionen die Grenze die sich die Kultur, die menschlich-sittliche Bildung, gegen das Schicksal wie gegen die bloße Natur, den Ichtrieb, gezogen hat.

Eine letzte Schicht von Figuren endlich dient nur dazu, die Wellenschläge des Verhängnisses selbst anzukündigen oder auszuleiten ins Dumpfe, an die Ufer des Menschlichen. Das sind gleichsam die Zeichen für die Reagenz dumpfen Menschentums auf die Anwesenheit des alldurchdringenden Verhängnisses woran das Gesetz sich äußert durch alle Stufen hindurch: diese Schicht wird vertreten durch den ertrunkenen Knaben, durch Nanny, durch das wahnsinnige Mädchen, durch das Kind Charlottens und Eduards: diese Gestalten — Kinder, Wahnsinnige und insgesamt Opfer — sind bloße Chiffren, Warnungszeichen, Andeutungen des Verhängnisses, das die Hauptpersonen verkörpern, das die Nebenpersonen streifen oder begleiten. Diese Chiffren — Vorbereitungen oder Wiederholungen — gehören mit zu den fast unmerkbaren Kunstmitteln wodurch Goethe dem symmetrisch durchgeformten Werk die Weite der Schöpfung, die Frische des Wachstums bewahrt hat. Dadurch daß er die Schicksalswirkungen, die Funktionen des Gesetzes durchführt durch die einander kreuzenden Schichten menschlicher Lebenshelle, von der Erleuchtung der entsagend heiligen Ottilie bis hinunter zu den dumpfen Kindern, durch die Mannigfaltigkeit von Haltungen worin sich das eine Gesetz bricht, hat er, wie schon im Wilhelm Meister, eine abgründige Tiefe des Schicksals-raums geschaffen, ohne dem Geist das Gefühl von Einheit und Gleichgewicht und beherrschter vielgliedriger Architektur zu rauben.

Der Reichtum der Goethischen Menschen kommt nicht aus der Absicht recht viele individuelle Züge oder subtile und mannigfaltige Psychologie zu entfalten, wie es der Ehrgeiz der meisten modernen Romanschriftsteller ist, oder gar den Leser über das Leben und Treiben verschiedener Gesellschaftsschichten zu belehren: Charaktere sind ihm nicht psychologische

Einzelfälle, sondern kosmische Wesenheiten, und als solche zugleich Phänomene kosmischer Stufen, Schichten und Prozesse — Natur- oder Geistprozesse . . wie der einzelne Stein Kunde gibt nicht nur von seiner Struktur und seinem Fundort, sondern zugleich von geologischen Lagen und darüber hinaus von urweltlichen Vorgängen. Goethes Charakter ist deshalb auch nie gesondert als psychologische Versuchsobjekte zu betrachten, sondern zusammenzuschauen mit dem Gesamt worin sie sich d. h. als Glieder einer Architektur und als Schicht- oder Richtpunkte einer Perspektive welche durch Seelen- und Schicksalsarten gebildet werden, wobei ob der Gesichtswinkel für diese Perspektive Leidenschaften im Werther, Zustände und Sitten, wie im Meister, oder Gesetze, Wahlverwandtschaften.

So wenig nun die Personen der Wahlverwandtschaften psychologische Musterstücke, „Charakterstudien“ im modernen Romansinn, „Helden“ im alten Romansinn darstellen, (wenn man hier von „Helden“ redet, so müßte man die Spannungen Eduard-Ottolie, Charlotte- und Sophie bezeichnen, eben „die Wahlverwandtschaften“ selbst) so wenig sind ihre Handlung Abenteuer oder Geschichte im gewöhnlichen Sinn, sondern Lust am äußeren Geschehen, am Passieren geboren, wie die Romane der großen Fabulierer Scott und Dickens, oder aus der Lust an Mysterien und Psychologie, wie bei Balzac oder Dostojewsky. Weniger als in den Jahren — welche dem alten Epos, der Erzählung merkwürdiger Geschichten — bei aller Vergeistigung und sinnbildlichen Vertiefung des blutigen Geschehens noch verwandt und aus dem alten Abenteuer-roman bestimmt — geschichtlich zu entwickeln sind — hat hier die Handlung ein ständiges Gewicht. Sie ist vielmehr (auch hier erinnern wir an den schriftstellerhaften Titel) zu verstehen wie das sinnliche Experiment durch welches ein chemischer Prozeß offenbart werden soll; auch das Experiment wird nicht wegen der kuriosen Farben, Flammen, Lösungen oder Bindungen vorgenommen zur Augenweide für Kinder, sondern um dem Geist ein berausende Geheimnis zu veranschaulichen, ein Gesetz das nur als Wirkung erkannt werden kann. Goethe selbst hat ziemlich deutlich am Beginn seines Werks den Titel erklärt (wie es seiner damaligen Meinung entspricht, welche das Geheimnis selbst durchsichtig macht, in der Transparenz selbst ein Geheimnis findet) und im Gleichnis auf das geschehen und seine Bedeutung vorbereitet in dem Gespräch am Schlusse des vierten Kapitels. Was hier dem welcher die Idee des ganzen Werks nicht übersicht als ein beziehungsreicher Scherz, ja vielleicht bloße Abschweifung des Naturforschers Goethe erscheint, verkündigt die

der Handlung. In der Tat ist das zarte Vorbereiten und Zurückdeuten, die „Verzahnungen“ der kleinen Einzelheiten, die steigernden Verdoppelungen, die symptomatische Ausbeutung jeder Erfindung, die symmetrische Festlegung auch des Unscheinbarsten in keinem Werk weiter getrieben als hier. Während beim gewöhnlichen Roman die Spannung erzeugt und wachgehalten wird durch die Erwartung des Fortgangs, durch die Bewegtheit der jeweiligen Vorgänge, oder durch die sinnliche Fülle der jeweiligen Zustände, also durch ein Vorauseilen oder ein Verweilen, lebt sie in den Wahlverwandtschaften von der bedeutenden Wiederkehr feiner Einzelheiten, die erst beim zweitenmal ein Geheimnis zugleich verraten und verbergen. Auch hier gilt der Vergleich mit dem chemischen Versuch: die kleinen, sorgfältig vorbereiteten Details gewinnen ihren Reiz durch die allmähliche Ahnung und endliche Gewißheit daß hinter oder in ihnen ein alldurchdringendes Weltgesetz, eine unausweichliche uns alle angehende Notwendigkeit sich ausspricht . . und wie beim rechten chemischen Versuch auch nicht die kleinste Handreichung als selbständiges Kunststück, als Farbenspiel oder Überraschung, gemeint ist, sondern aufs knappste und schlichteste zur Offenbarung jenes gesetzlichen Vorgangs nötig sein soll, so hat sich Goethe auch in der Handlung der Wahlverwandtschaften jeden Zugs keusch enthalten der bloß aus der Fülle der Gesichte und Gefühle, aus der Freude am Spiel, aus dem Überschuß dekorativer Motive, oder aus dem Reichtum des Wissens kam: wie er dergleichen ja wohl im Werther und im Faust, in den Lehrjahren und Wanderjahren rankenartig um die nötigen Gliederungen gelegt hat, immer neuer Motive froh und nicht unbedingt seine Erfindungsfülle seiner Ökonomie unterordnend. Bei den Wahlverwandtschaften liegt der Reichtum in der äußersten Straffheit wo mit jedes einzelne Motiv ausgebeutet wird, in der Tiefe, nicht in der Breite. Auch das scheinbar nebensächlichste Motiv entwickelt die größte Tragkraft, und die Überraschung über diese Ausbeutung auch des Unscheinbaren macht einen Teil der künstlerischen Spannung aus: das unerwartete Wiedersehen von Zeichen denen man als harmlosen Bekannten oder Passanten begegnet war und die sich nun auf einmal als die Bevollmächtigten des Gesetzes und des Verhängnisses offenbaren.

Einige Züge dieser Art seien erwähnt: das Glas das Eduard auffängt, als ein Pfand der Wiedervereinigung aufbewahrt und schließlich, da er das vertauschte bemerkte, als Zeichen des wirklichen Schicksals anerkennen muß statt des erhofften.. Eduards Abneigung dagegen daß man ihm beim Vorlesen ins Buch blickt, und sein Entgegenkommen gegenüber Ottilie, wodurch zuerst die Leidenschaft für diese sich kundgibt . . die lebenden Gundolf, Goethe

Bilder, erst ein Gesellschaftsspiel, nachher ein Omen der wirkliche . . Ottiliens erst befangene Handschrift durch die Liebe zu Edu seinen angeglichen . . und endlich jene Abwehrgeste Ottiliens erstemal als beißläufige Eigenheit erwähnt wird, das anderemal scheidender Stelle erschütternd das Schicksal besiegt. Es gibt im Roman keine Nebensächlichkeiten, keine Zufälligkeiten, wie es keine Haupt- und Staatsaktionen, keine jähnen Überraschungen, keine Knalleffekte gibt: vielmehr vollzieht sich das Verhängnis leisen, unscheinbaren, fast unscheidbaren Übergängen, nur dem A samen offenbart ein Wort, eine Gebärde, ein Gegenstand die Verw und auf einmal ist das Ungeheure da, der Tod des Kindes, oder das die Heiligung Ottiliens -- aber auch diese beiden außerordentliche nisse, die einzigen scheinbar romanhaften „Ereignisse“ des Werks als plötzlich aus anderer Welt hereindringende Ausbrüche, sonde gesetzliche Ergebnis eines langsam Prozesses, den wir in hunder Symptomen, in beständiger, heimlich-unheimlicher Steigerung ha folgen sollen: auch sie selbst nicht so sehr die Wirkung vorausge Ursachen oder ein schicksalhafter Riß als die deutlichsten Zeiche gegenwärtigen, nur immer bewußter werdenden Verhängnisses. „Verhängnis“ noch „Gesetz“ noch „Schicksal“ drückt das ganz was in den Wahlverwandtschaften waltet und Goethe als Idee vorg hat . . an allen dreien hat es teil -- eine Synthese aus den Goethis worten Anangke, Daimon und seinem Begriff von Natur gäbe an die Idee wieder deren Walten in den Wahlverwandtschaften sympt dargestellt wird.)

Wie die Charaktere und Geschehnisse so sind auch die Gegenst Umgebungen hier nur als Reagentien oder Funktionen des Ges Verhängnisses, nicht als selbständige dekorative oder belehrende mungsschaffende oder malerische Wesenheiten gültig. Von der A Parks, des Dorfs, der Gebäude, der Gruft worin sich die Begebenh spielen, bis zu den Gebrauchsgegenständen, Kleidern und Schmuck wird in den Wahlverwandtschaften kein Ding erwähnt das nicht ei die Menschen und die Vorfälle teil hätte am Verhängnis, aktiv od fördernd oder hemmend, und das nicht gelegentlich die Schicksals mit der es gefüllt ist entlüde. Die Gartenwege bei den Begegnun Verfehlungen der Liebespaare, der schicksalsvolle Mühlenteich, d der Schlafzimmer wodurch Eduard und Charlotte sich vereinigen welche die Wiederbegegnung Eduards und Ottiliens erzwingt, d kapelle, Ottiliens Köfferchen, Kleider und Kettchen: alles und

int einmal zufällig als Requisit, Schauplatz, Landschaft, das andere Mal dämonisches Glied des Verhängnisses, und so haben, wie die Menschen die Geschehnisse, auch die Dinge in diesem Roman den Aspekt der Freiheit und den der Notwendigkeit.. oder vielmehr wir werden unmerklich von dem vorauswissenden Meister durch ein anmutiges Labyrinth von Personen, Begebenheiten, Landschaften, Gegenständen geführt, mit dem Geist seiner und unsrer Freiheit, bis wir merken daß wir im Bann stehen, alles verzaubert ist und aus jedem harmlosen Winkel uns das Verhängnis anblickt, dessen unentrinnbarer Kreis sich fest um uns geschlossen hat. In dies aber ist das Pathos dieses Werks, nicht minder tragisch erhaben erschütternd als das aus dem der Sophokleische Ödipus stammt.

ein fatalistischer Aberglaube und keine willenlähmende blinde Unterwerfung unter ein unausweichliches Naturgesetz wird durch diese Goethi-

„Wiederkehr des Gleichen“ ausgedrückt – sie schließt weder den Zuwachs noch den Willen aus, aber sie setzt ihm allerdings durch sich selber Grenzen. Wenn sie im Werk als Kunstmittel, ja Kunstform verwandt wird, eine Art symmetrischen Aufbaus wiederkehrender Proportionen, so ist im Glauben Goethes vorgebildet: sie besagt daß jeder Schritt vorwärts wir frei und unwissend tun, jede Beziehung zu Menschen die wir spießen oder leidenschaftlich eingehen, jeder Beruf den wir wählen, jede Leidenschaft die wir aus uns herausstellen, jeder Gegenstand den wir benützen, Umgebung und jede Bemühung noch unbedingt, dem Willen oder dem Sinn offen ist, aber einmal ergriffen, gewählt, angeeignet, berührt, uns bestimmt, uns in einen Kreis bannt in dem wir verpflichtet sind, in eine Bahn, auf die wir nur um den Preis des Untergangs oder des Wunders verlaufen können, d. h. durch das Zerbrechen der menschlichen Persönlichkeit: „Ich den Tod oder die Heiligung.. das ist die Lehre die Ottiliens Ende gibt,“ sie selbst spricht es aus: „Ich bin aus meiner Bahn und ich soll nicht mehr hinein.“

Der ungeheure Gedanke eines »werdenden Gesetzes« liegt dieser verhängnisvollen Wiederkehr und Duplicität zugrunde. Goethe hatte den schöpferischen freien Augenblick zu tief erlebt, um dieses Erlebnis je wieder zu verlieren, aber er hatte im Lauf der Jahre das nicht minder tiefe Erlebnis, daß die Selbstgestaltung durch freie Tat uns bedingt, daß sie Selbstbegrenzung ist, weil der Mensch kein isoliertes Wesen, sondern einem System übergeordneter Kräfte eingegliedert ist, das umso strenger und geistiger fordert, je höher ein Organismus steht, je weiter sich sein Leben gestaltet. Je tiefer ein Wesen steht, je weniger geistig schöpferische Kraft und ursprüngliche Freiheit zur Selbstgestaltung ihm innewohnt, desto weniger ist es gesetz-

lich, formhaft, bedingt, begrenzt; insofern ist die höchste Position äußerste Negation. »Auf der höchsten Stufe gibt es keine Freiheit wieder hat Goethe dies ihn tief erschütternde Erlebnis variiert: »A Taten selbst, so gut als unsre Leiden, sie hemmen unsres Lebens» Alles ruft uns zu daß wir entsagen sollen» Beim ersten sind wir zweiten sind wir Knechte» Die ich rief die Geister, werd ich nun» Von allen Geistern die ich jemals angelockt, fühl ich mich rings um» Dämonen wird man schwerlich los». Nirgends hat er es ergriffen gestellt als in den Wahlverwandtschaften durch Otilliens Dasein.

Goethe hat hier zugleich bis ins Kleinste eine besondere Form unter der jene Selbstbedingung, jene grausame Gesetzwerdung des Willens und des Zufalls, die Gefangenschaft des Erlebens in seine Auswirkungen sich vollzieht: durch Wiederkehr der erst freien als gebundner und bindender. Goethes Gesetz ist nicht von vornherein gelegt, es schafft sich selbst, kraft jedes freien Aktes und jedes Zuwendenden Leben. So ist auch Goethes Entzugslehre, sein strittiges- und Pflichtbegriff nicht abzuleiten aus einem kategorisch-tiv, einer metaphysischen Moralforderung, sondern vielmehr Naturanschauung: seine Idee des Werdens schloß eine Idee des Seins ein und seine Idee der Form schloß eine Idee des Gesetzes ein; seine Idee des Werdens wie seine Idee der Form stammen aus seinem Erlebnis, nicht aus der apriorischen Setzung eines sittlichen Ich. Natur selbstherlich gegenüberstünde: vielmehr war für ihn das sittliche bewußte Ich nur der geistige Brennpunkt der Natur: in ihm sich Werden und Form, Müssen und Gesetz, als Wollen, Wissen und Schicksal. Aus den Naturideen leitet sich allein Goethes Sittlichkeit ab, seine Pflicht, seine Entzugslehre – Gesetzlichkeit wie Heiligkeit – ist absolute, von einem überweltlichen Gott ein für allemal aufgesetzte Forderungen an das übernatürliche Ich, sondern es sind die Formen und der Mensch seine eigene naturgegebene Idee auswirken muß; ihre Verfehlung ist nicht Sünde im christlichen Sinn und zieht nicht Strafe nach sich, ist selbst schon Strafe, Verhängnis, Leiden. Darum darf man in den Wahlverwandtschaften nicht eine Anklage oder Verteidigung, eine Verurteilung des Ehebruchs oder eine Verherrlichung der Ehe, sehen. Es handelt sich gar nicht um sittliche Thesen mit psychologischem Beweismaterial, sondern um eine sittliche Natur- und Schicksalsgesetzlichkeit, die sich in der sittlichen Sphäre des Wollens und Sollens vollzieht, an menschlichen Erfahrungen und Erlebnissen, sollte offenbart werden, ohne Entrüstung nicht ohne Pathos.

amit ist erst die allgemeinste Gesinnung und Stimmung Goethes benannt in welcher die Wahlverwandtschaften möglich geworden sind: die Freiheit die sich unter dem begriffenen Gesetz weiß, welches Natur, Schick- und Gesellschaft durchdringt, der freiwillige aber nicht minder schmerz- Verzicht auf allen dunklen Drang, alle Lust am Trug, alle Selbstigkeit mit dem System von Pflichten gegen das Ganze sich nicht verträgt, kurz Ehele im Geheimnis, die Freiheit in der wie immer gearteten Notwen- dit, die sittliche Kultur der eigenen dämonischen Natur und des eigenen Leidenschafts — die Demut des Allwissenden. Aber diese allgemeine Grund- annung — das Klima ohne welches die Wahlverwandtschaften nicht denk- sind — erklärt noch nicht warum sie entstanden und grade so geworden sind: ein Roman über die naturnotwendige Zerstörung einer Ehe durch artsalhafte Begegnungen und Begierden, den gesetzlichen Untergang eines liebenden Paars durch eine verhängnisvolle Anziehungskraft. Wir müs- sen den Kreis noch enger ziehen, denn jedes Kunstwerk bedarf mehrerer Abnisschichten um aus der Möglichkeit in die Wirklichkeit zu treten. Goethes Gesetzeserlebnis erklärt jene Zusammenschau von Natur, Schick- und Leidenschaft, welche durch den Titel „Wahlverwandtschaften“ sym- boliert wird: die Geschichte von menschlichen Leidenschaften und Schick- und Leidenschaften unter dem Gleichnis eines chemischen Prozesses zu sehen, war nur alten Goethe möglich.

Noch warum ist dieses kosmische Werk, in dem Goethe sein Wissen über überpersönlichen Mächte verewigt hat, zugleich ein Eheroman, derart dass man es bis auf den heutigen Tag als ein soziales Problemstück, als eine Vorläufertum französischer oder norwegischer Gesellschaftsstudien be- trachtet? Nun, die Ehe ist in diesem Roman nicht das Hauptproblem, son- der der Schnittpunkt der Hauptprozesse die Goethe am Herzen lagen. In der kleinste Raum, worin er die größte Fülle des ihn bedrängenden Gehalts überschaubar machen konnte. Jeder echte Künstler hat bewußt oder unbewußt den Willen zur Konzentration, der ihm verbietet auf einem weite- ren, unübersichtlichen Raum auszubreiten was er auf einem kleineren voll- ständig bewältigen kann, das Gebiet muß er finden welches die größte Kraft und Fruchtbarkeit hat und Mittel werden kann für die verschie- densten Schichten, Linien oder Kreise seines Gehalts. Diese Stelle kann ihm kein Erlebnis gegeben sein, er kann sie durch glückhaften Instinkt fin- den, er kann sie sogar durch Kunstsinnung konstruieren — wir haben Goethe auch für den letzten Fall Beispiele. Seine Suche nach „dem sichtbaren Motiv“ gehört zur Suche nach dem kleinsten Raum mit größter Annäherung, nach dem „Mittel“ das die meisten Strahlen fangen konnte. Ein

solches „Mittel“ für mehrere Motivschichten war beim Wilhelmsdorff zugleich Zustände, Gesellschaftsschichten, Bildung, Sitte und liche Freiheit vereinigen sollte, das Theater.

Ein solches Mittel ist für die Wahlverwandtschaften, worin von Natur- und Schicksalsmächten durch die menschlichen Seelen durch gezeigt werden sollte, die Ehe. In keinem andern Prisma sich die Strahlen des Naturgesetzes, des Schicksals, der persönlichen Freiheit, der gesellschaftlichen Zugehörigkeit gleichzeitig so brechen wie in dieser Institution: denn sie hat teil am Schicksal zweier Liebenden an der Natur, als Begegnung zweier Schicksale, als gesellschaftliche Institution an Kultur und Staat, als eine Erfüllung oder Nichterfüllung der Liebe in den Bereich der Triebe, sie ist als die Regelung der Geschlechter ein Gebiet das „die gesamte Entwicklung der Natur abgerungen hat“, sie ist eine geschlechtliche Forderung, eine soziale Einrichtung, ein sittlicher Anspruch und ein moralischer Schehn, in ihr treffen sich Blut und Geist der einzelnen Personen, Forderungen der menschlichen Gesamtheit, Gesetze und Verhältnisse überpersönlichen Mächte. Das Ich, die Natur, die Kultur, das Ich alle haben gleichen Teil an der Ehe, und nur an der Ehe. Ausdrücklichkeit der Ehe ergibt sich ohne weiteres warum sie von jenen großen Probleme aller derjenigen Dichtung gewesen ist welche nicht den Gestalten sondern mit den Beziehungen zu tun hat. Nur an der Ehe kann eine Ehe durch kreuzende Seelen- und Schicksalsspannungen die ganze Stufenfolge jener Mächte, die ganze Breite und Tiefe der Macht zur Geltung kommen: nur hier vereinten sich das Mysterium der Zeugung, das Mysterium der Sinne und der Sitte, der Seelen, der Gesellschaft, und all die Anziehungen und Abstoßungen die sich aus der Spannung des Menschen zwischen Natur und Kultur ergeben, seiner Doppeltheit: daß er mit seinem Blut an das Tier, mit seiener Gottheit grenzt. Nur hier konnte das Naturgesetz im Wunder hängnis in der Heiligkeit aufgelöst, aufgehoben werden, ohne Gewalt . . denn nur in der Ehe löst sich die natürliche Polarität Geheimnis auf das über die Natur hinausreicht. Nur in der Ehe schicksalhafte und triebhafte Vereinigung oder Trennung zweier Seelen zugleich ein sittlich gesellschaftlicher Akt und durch die Zeugung eines Kindes, heidnisch gesprochen ein Mysterium, christlich ein Sakrament. Die Ehe ist nicht nur ein animalischer Akt, sie ist ein magischer, ein Zauber. Ein Werk also das von der Ehe handelt in dem Bereich des Wunders, und daraus daß die Wahlverwandtschaften

ein Ehe-roman sind, allerdings kein psychologischer oder gesellschaftskritischer, sondern ein kosmischer, ergibt sich auch die Rolle die darin das Wunder spielt — nicht wie man es eben aus jener Mißdeutung gerügt hat, als theatralisch-mystischer Schlußeffekt, als „katholische Tendenz“, als „Konzeßion an die herrschende romantische Strömung“, vielmehr als die Verdichtung und Steigerung der geheimnisvollen Weisheit die das ganze Werk durchdringt: als der gemäße Abschluß eines Mysteriums — wenn man unter Mysterium ein Werk verstehen will dessen Gegenstand das Walten überpersönlicher Mächte ist.

Goethe war nicht seicht genug das Beweisbare und Berechenbare allein für das Wirkliche zu halten, und das Wunder war für ihn, dem die Natur gothhaft war, nicht die Durchbrechung der Natur, nicht was der gemeine Verstand — die erforschte Natur mit der Natur überhaupt verwechselnd — „übernatürlich“ nennt, sondern nur deren Grenze: die Grenze zwischen erforschlicher und unerforschlicher Natur. Von der erforschlichen konnte er durch Sätze und Formen reden, von der unerforschlichen nur durch Zeichen und Mythen, und er hat sich nicht gescheut die Zeichen unter denen die frommen Gemeinschaften das Wunder verehrten gelegentlich diskret zu verwenden, wie er sich nicht gescheut hat den seelenlosen Gebrauch dieser Zeichen gelegentlich derb zu verhöhnen.

Dadurch daß die Ehe in dem ganzen Roman als Mysterium oder Sakrament, nicht bloß als ein gesellschaftlicher Vertrag . . als Natur und Schicksal, nicht bloß als Kulturerscheinung, behandelt wird hat Goethe das Wunder zweimal an entscheidender Stelle einführen können, ohne jede mystische Aufmachung in romantischer Manier (wie etwa Zacharias Werner, aber selbst Schiller in der Jungfrau von Orleans) nicht als ein plötzliches Eingreifen unangekündigter Transzendenzen, vielmehr als das nacktere Hervortreten der in der ganzen Handlung wirksamen, an sich geheimnisvollen, aber nicht geheimnistuerischen Mächte. An zwei Mysterien nur die auch der aufgeklärteste Naturgläubige als solche anerkennt, die als solche auch für den extremen Rationalisten die Grenze der menschlichen Erkenntnis, ja der menschlichen Person bezeichnen, erhebt oder verdichtet sich das bisher menschlich deutbare Geschehen zum Wunder oder wenigstens zum Wunderzeichen: an dem Mysterium der Zeugung, durch die geheimnisvolle Ähnlichkeit des aus dem Doppelhebruch der Seelen gezeugten Kindes und an dem Mysterium des Todes, durch Ottiliens Endenschaft. Nur in diesen beiden Fällen hat Goethe sich erlaubt durch eine nach dem gemeinen Gang der Dinge nicht erklärbliche, aber freilich auch nicht unmögliche, Begebenheit die sonst überall unsren Vorstellungen von menschlichen Dingen gemäße

Handlung ahnungsvoll zu steigern und dadurch auf ein Geheimdeuten von dem aus auf alles andre, auch normale, Geschehen Licht fällt. Diese beiden Wunder bedeuten kompositionell in verwandtschaften etwa dasselbe wie die Gestalt der Mignon in Jahren; sie durchbricht nicht den übrigen Vorstellungskreis des Wunders, sondern verleiht ihm eine neue Dimension. Ihre bloße Anwesenheit vertieft und steigert ihn. In beiden Fällen ist Goethes Glaube wirksam daß das Erforschliche aus einem Unbekannten sich speise, und an die Grenze dieses Erforschlichen führt das Geheimnis, als Gestalt, oder das Wunder, als Geschichen; beide unvermittelt das Walten von Mächten welche durch die Natur geheimnisvoll und vernünftig deutbare Geschehen vermittelten zu unsren Sinnen.

Freilich nur wer den ganzen Bereich des Erforschlichen wirklich bis zu den äußersten Grenzen des Denkens und der Erfahrung erreicht hat, wie Goethe, darf in das Land des Wunders einen Blick tun. Von der Grenze her durch Zeichen denjenigen Kunde geben die dafür erforderlichen Geheimnisse. Es unterscheidet Goethes Mystik (wenn man schon sein in Gebihrtes Geheimschauen so nennen will) von allen mystizistischen, mantischen Geheimnistuern, daß er keine Stute übersprang, sondern wie dem Verstand Ehrfurcht zollte und ihnen ihre Vollmacht und Grenze ließ, das Erforschliche wirklich erforschte mit aller Hingebung, ohne den Dünkel der auf einen „Königsweg“ zur Erfahrung macht oder sich brüstet mit einer eigenen Intuition wodurch der Denken, und einer eignen Einweihung wodurch die Erfahrung erarbeitet werden, der scharlatanisch „nur durch Zeichen redet“ ohne sich erarbeitet zu haben. Das Wunder bezeichnet für Goethe die Grenze der Erkenntnis, und mag es in der Mitte des Geschichenen der Weg zu ihm führt Goethe durch die ganze sinnliche Erfahrung bis zur sinnende Vernunft. Und dann wird durch Erlebnis, durch Intuition nicht weiter auszudeutenden Wunders das Sichtbare nicht vermählt, das Denkbare nicht aufgehoben, sondern vergottet: von der ungeheuren Grenze aus gewinnen die erklärbaren Erscheinungen Tiefe und von da aus werden sie zu Gleichnissen und Sinnbildern, wie es im Faust geradezu ausgesprochen wird – vom Wunder, vom Himmel aus wird die unmittelbar menschliche und mittelbar göttliche Sinnbild der Gottheit wodurch sie lebt und webt und west. In diesem Sinn wie vom katholischen Himmel am Schluss des Faust Ciebrauch wird (welchen Sinn die Schlußstrophen des Faust aussprechen) Wunder in den Wahlverwandtschaften, vom Rätsel und Geheimniß, vom Meister Ciebrauch gemacht. In allen drei Fällen wird die

lt als der tiefste Sinn, ja als der Urgrund der faßbaren von der Grenze gezeigt, und die faßbare durch diese unfaßbare rückwirkend vertieft gesteigert.

Wir haben aus Goethes Gesetzes-erlebnis das Klima zu erklären versucht in die Wahlverwandtschaften überhaupt möglich wurden, sodann den sonderen Wert des Ehe-problems für die menschliche Darstellung dieses mischen Erlebnisses erkennen und aus Goethes Glauben wie aus seiner stlerischen Absicht begreifen wollen was das Wunder in einem solchen Werk bedeutet, als undurchdringbare unüberschreitbare Grenze des als handlungsentwickelbaren Gesetzes. Wir sind weit entfernt davon eine Kunstprüfung bis in ihre letzten Einzelheiten erklären zu wollen, wie das Ergebnis einer Rechenaufgabe: man kann dabei günstigenfalls zeigen welche Erinnerung, welcher Raum, welche Erlebnisart und Gesinnung nötig war, mit ein solches Kunstwerk überhaupt entstehen konnte. Daß es daraus entstehen mußte und wie es bis in die letzten Züge hinein gerade so wurde, sich nicht feststellen, so wenig wie die Kenntnis der Eltern, der Familie, Milieus und der Zeugungsumstände den Charakter eines Kindes restlos klären. Daß und warum die Wahlverwandtschaften also zugleich ein koscher Natur- und Schicksalsgesetzes-roman, ein moderner Ehe-roman und Mysterium sind, und warum sie gerade beim Gesamtzustand des damaligen Goethe entstehen konnten, hoffe ich verständlich gemacht zu haben. Ist damit nur über die geistige Struktur, den geschichtlich-biographischen Inhalt und den seelischen Sinn des Werks etwas gesagt. Die historische Erklärung seiner Einzigkeit muß halt machen vor dem Charakter Ottiliens: Der kommt aus einem einmaligen Erlebnis Goethes, aus einem schöpferischen Augenblick, dem eigentlich zeugenden Moment des ganzen Werks, wodurch die gestaltungsbereiten Elemente seines gesamten Wesens und Zustands zum Kunstwerk erst zusammenschlossen, seine inneren Möglichkeiten zu einer bestellten Wirklichkeit gelangten. Die Gestalt Ottiliens ist weder der Hauptgehalt noch das eigentliche Problem der Wahlverwandtschaften, aber in den Augenblick da Goethe das geschaut was im Werk als Ottolie erscheint wäre wohl weder der Gehalt verdichtet noch das Problem so gegeben worden.

Wir erinnern uns an Goethes geheimnisvollen Ausspruch, daß er das Faust-Motiv unter weiblicher Form konzipiere. Auch die Schlußverse des Faust gehören in den Bereich desselben Geheimnisses: die Sehnsucht nach dem Pol des eigenen plastisch männlichen Wesens, nach dem Ewig-Weiblichen (welches kein physiologisch anatomischer Tatbestand, sondern ein geistiges, nicht auf den menschlichen Körper beschränktes, sondern nur

von ihm sein Gleichnis empfangendes Urprinzip ist) erzeugte in ihm der seines jeweiligen Ideals. Die Frauen die er liebte bildeten wiederum Zügen dieses Ideals, kamen ihm mehr oder minder nah - - ganz so wie es keine, geschweige es erst hervorgerufen. Keine seiner Geliebten hätte genügt ihm das Ideal zu erschaffen, jener Zug war mit seinen Frauen schon gegeben, und die Liebschaften sind seine Ausstrahlungen, Ursachen. Aus der Begegnung der ihm eingeborenen Ideen mit den Frauen entstanden dann Gestalten wie Gretchen oder Lotte, auf einer Stufe Iphigenie, Eleonore oder Ottilie.

Ottolie ist in den Wahlverwandtschaften die einzige Gestalt, eine einmalige Menschenerlebnis und das Gesetzes-erlebnis des reisenden Mannes, der sich durchdrungen haben. Die anderen sind Typen und nur so gebildet als in ihnen das Wirken der gesetzlichen Kräfte veranlaßt werden soll. Eduard ist ein begabter, anständiger, bewegter und licher Mann der besseren Gesellschaft, Charlotte eine überlegene und lebensvolle Dame, der Major ein adliger schlechthin tüchtiger Charakter, ein „Charakter“ im prägnanten Sinn. Man meint sie und doch Dutzenden ihresgleichen in der Vergangenheit, ja selbst in der Gegenwart mutatis mutandis begegnet zu sein. Einzig und allein sind ihre Verhängnisse, nicht ihre Gestalten. Selbst Mittler und in demselben Maß menschlich individueller als sie dem Gesetz folgen, sind doch nicht einmalige, von innen heraus geformte Eigenwesen, sondern von außen her umrissene, abgegrenzte Sondertypen, „Käuze“ wieder vorkommen und weniger ein einmaliges Erlebnis als eine vielfache Erfahrung verkörpern: den wohlmeinend taktlosen Allerweltshelden gesunden, in allen wesentlichen Erschütterungen unzulängliche mittleren Lagen unschätzbarer Verstand, und die reizvoll glänzende, wohl auch verrückte und verrückende, unverantwortliche unlose Weltdame - wir kennen sie, und wir wissen von diesen Gestalten nichts Unvergesslicheres als von solchen Begegnungen, die Wahlverwandtschaften nicht geschrieben, unser Schatz von Bildern würde nicht sehr verringert, ohne Eduard und den Major, Charlotte, Mittler, Luciane: wir würden ihresgleichen auch sonst nicht mehr finden. Noch unbestimmter und allgemeiner sind die mit Bedacht gewählten Berufsmenschen: Gehilfe, Architekt, Gärtner.

Aber Ottolie ist eine unwiederbringliche und unersetzbliche Größe, so sehr sie verkörperte Idee ist, ein einmaliges Wesen das Goethes noch begegnet ist und das ihn nur einmal gerührt hat, um ihm zu aller Zartheit, Wehmut und Süße zu werden deren er auf dieser Stufe

Lebens fähig war, wie der Goethe der Lida-Jahre und der italienischen Zeit in der Iphigenie alle Reinheit, Hoheit, Lauterkeit als weibliche, d. h. ersehnte Gestalt verkörpert hat. Beide Male waren ihm schon die Elemente zu solchen Idealen und die Materialien gegeben zu Werken die von solchen Idealen ihre Luft und Stimmung empfangen sollten, und beide Male bedurfte es doch der einmaligen, unwiederbringlichen und unersetzbaren Begegnung mit dem liebe-Weckenden Wesen, um die Ideale zur Verkörperung, das Werk zur Durchbildung zu bringen. So wenig die Iphigenie eines ist mit Charlotte von Stein, die Gretchen-Tragödie mit der Friederiken-Liebe, so wenig wären diese notwendigen kosmischen Werke ohne die (mindestens von uns aus gesehen) zufälligen Menschenbegegnungen entstanden. So wäre schwerlich ohne Begegnung mit einem Urbild der Mignon der große deutsche Bildungsroman entstanden . . . und so bedurfte es — dies ist das unberechenbare Incinanderwirken von Ananke, Tyche und Daimon — gewiß der Begegnung mit Minna Herzlieb, damit der Keim der Wahlverwandtschaften, Ottolie, sich auswirken und der Roman werden könne! Auch hier geht uns wenig an was wir über dieses holdselige und von einem leisen Untergang vorausbeschattete Mädchen sonst wissen: wie Goethe sie geschaut, wie er durch sie schöpferisch wurde, ist in der Ottolie seines Mysteriums zugleich offenbart und verborgen, wie nur Gestalt offenbart und verbirgt.

Ottolie ist rein ihrem Schicksal hingegeben und nimmt ihr Gesetz, das schmerzlichste wie das süßeste, Liebe, Leidenschaft, Verzicht oder Tod, mit lauterer Demut auf sich und hebt es als Dulderin auf. Nicht ekstatisch jenseits der Menschennatur steht sie, sondern trägt die Schwächen und Leiden dieser Natur als ein tägliches Opfer bis zur Grenze, und eben dadurch erfüllt und überwindet sie das Schicksal, durch „Opfer“, nicht durch Entrückung. Auch hier bewährt sich die Goethische Forderung, der Goethische Glaube, daß die Überwindung der menschlichen Grenzen, die Vergöttlichung, die Heiligung, das Wunder — oder was immer die Grenzen der Natur zu durchbrechen scheint — in der Erfüllung der Natur selbst besteht, in der freiwilligen Unterwerfung unter das erkannte Gesetz. Dies Gesetz ist nicht für alle gleich und den wenigsten ist es gegeben ihr Gesetz zu erkennen — die allmählich immer deutlicher werdende Kenntnis des Gesetzes unter dem sie steht, der Bahn in die sie gehört, aus der sie gerissen ist und in die sie zurück will, macht die tragische Läuterung Ottiliens aus. Als das Gesetz des gesitteten Menschen überhaupt, als die tiefste Forderung die durch die Kultur des Einzelnen an die Menschennatur gestellt wurde, hatte der alte Goethe „die Entzagung“ erkannt, den freiwilligen Verzicht auf das Ausleben der persönlichen Begierden und Leidenschaften zugunsten

des Ausgleichs zwischen der einmaligen Person mit der Gesamtheit, die sie wirken soll, in weiterem Sinn, des Ausgleichs zwischen Individuum und Gattung. Für den Mann kann dies Gesetz durch die heroische Tat erfüllt werden, welche das Einzelleben an ein Gesamtideal hingibt. Eduard ist auch im Krieg zu fallen ist halb bewußte, halb instinktive Unterordnung unter dies Mannsgesetz. Die Frau erfüllt ihr Gesetz durch das Opfer des Dulden in jeder Form, ihr ist schon durch ihr Körpertum das Ideal zu treten aus dem Kreis des Empfangens, des Aufsichnehmens verwiesen. Diese Tat ist für die Frau das Widernatürliche. Goethes heroisches Weib sei hier, Iphigenie selbst, spricht dies aus: ihr Sieg, größer als die Thaten der Männer, ist ebenfalls Opfer und Verzicht. Aber als Goethe die Iphigenie schrieb, hatte er jene Zusammenschau von Natur und Schicksal noch nicht vollzogen, jenen obersten zusammenfassenden Gesetzesbegriff sie nicht errungen den wir als seelische Grundlage seiner Wahlverwandtschaft voraussetzen. Iphigenie tritt noch als heroische Seele dem Schicksal ihrer droht einzeln gegenüber und tilgt den Geschlechterfluch durch die Kraft der in ihr beschlossenen Lauterkeit: das ist ein Rest der tiefen heroischen Zeit Goethes da ihm das große Individuum als selbstherrliche Gewalt gegenüber der Welt, auch gegenüber Göttern und Verhängnissen. Jetzt konnte das nicht mehr sein: Ottilie steht innerhalb des Schicksals, ist unentzinnbar seinen Gesetzen unterworfen als Naturgesetzen: da sie nur durch passive Opferung erfüllen, und ihr Duldetum (bis ins Höchste oder vielmehr vom Kleinsten aus bis ins Höchste hinein entwickelt, die Verkennung in der Schule und den Kopfschmerzen bis zum wunderbaren Sterben) ist die reinste Form unter der eine Frau, nicht mehr ihr Schicksal gegenüberstehend und also des eigentlichen Heroismus beraubt, sondern in das Schicksal gebannt, ihr Gesetz erfüllen, sich opfern. Wenn eine Frau ihr Natur- und Schicksalsgesetz nicht als Mutter und Geliebte erfüllen kann, und wenn sie nicht, wie im heroischen Zeitalter als Priesterin kraft innewohnenden göttlich sittlichen Fugs, sich über Natur und das Schicksal stellen kann, weil Natur, Schicksal und Sitten sie ein und demselben Gesetz unterstellen: so ist sie nur als Heiligtumstand, ihr Gesetz zu erfüllen, in des Wortes erfüllen prägnanteste Bedeutung. Unter den Idealgestalten Goethes, d. h. solchen die ihr Höchstmaß, eine Grenze des Menschthums, eben eine Erfüllung darstellen, wird Ottilie der vollkommenste Typus des Weibs als heiliger Duldung.

Goethes tragische Frauenideale sind entweder blinde Opfer eines Verhängnisses das sie nicht übersiehen, wie Gretchen, in gewissem Sinn Klärchen und Mignon, oder es sind priesterliche Besiegerinnen und

rinnen des Verhängnisses durch Entzagung, wie Iphigenie, auch noch die Prinzessin im Tasso oder Eugenie. (Es ist hier nur die Rede von Fällen wo der Gegensatz zwischen dem Wollen der Einzelnen und den überpersönlichen Mächten sich bis zur Unvereinbarkeit steigert.) Ottolie ist das erste wissende freiwillige Opfer des Gesetzes, das Goethe geschaut und gestaltet hat, das erste das als Einzelwesen von vornherein unter dem Gesetz steht, und dem ein heroischer Widerstand oder Untergang deshalb auch unmöglich ist — wie denn auch ein tragischer Held als Mann, als tuendes Geschöpf, von vornherein in der Luft der Wahlverwandtschaften unmöglich wäre. Gretchen und Klärchen, Iphigenie und die Prinzessin stehen von vornherein den überpersönlichen Mächten gegenüber als selbständige Kräfte, Ottolie ist von vornherein selbst nur eine Auswirkung, ja eine Funktion des gesetzlichen Verhängnisses. Aber sie weiß es zuerst nicht: sie erfährt es allmählich, und diese zunehmende Helle, daß ihr Wille selbst nicht entrinnen kann, daß er nur eine andre Form ihres Verhängnisses ist, wird die Tragik dieser zarten und starken Seele. Das überpersönliche Gesetz, das nicht zu zerbrechen und nicht zu überwinden ist, ist aber zu erfüllen, und dazu erzieht Ottiliens Wissen ihren erst blinden und widerspenstigen Willen: sie nimmt das „Joch der Notwendigkeit“ zuletzt wissend und willig auf sich und wird dadurch als Heilige mit dem Überpersönlichen eins, in demselben Sinn wie die ekstatischen Heiligen mit dem fordernden Gott eins werden, die indischen Bülßer ins Nirwana eingehen, durch Überwindung des Willens zum Leben (um der Schopenhauerschen Deutung uns zu bedienen — welche überhaupt in dem Ende Ottiliens eines der willkommensten dichterischen Beispiele finden durfte). Die Heiligung Ottiliens vollzieht sich in der Romanhandlung als Umkehr, ja als Buße für die von ihr als Schuld gedeutete Durchbrechung ihrer Bahn, welche ihr beim Tod des Kindes erst ganz bewußt wird. Mit dieser Erschütterung wird die Erkenntnis des Schicksalgesetzes unter dem sie steht jäh vollendet: sie ist, theologisch gesprochen, ihre Erleuchtung mit der die vollkommene Läuterung einsetzen kann. Aber diese Erleuchtung ist nicht nur ein innerer Vorgang: er ist zugleich die Besiegelung ihres Schicksals, das sie als Heilige, nicht wie sie bis zu diesem Augenblick dumpf und blind wünschte und hoffte, als Mutter erfüllen soll. In demselben Augenblick da sie das Kind, auf mystische Weise ihr Kind, mit jungfräulichen Mutterschaftsahnungen auf dem Schoß hält, wird es ihr entrissen, und damit zugleich ihre andre mögliche Schicksalserfüllung. An diesem Punkt treffen sich das Mysterium der Zeugung (und der Mutterschaft, das nur eine Seite dieses Mysteriums ist) und das Mysterium des Todes. Der Tod des Kindes offenbart Ottolie zugleich ihr wahres Gesetz.

und ihren Wahn, und indem ihr der Weg zur Mutterschaft endigt, diese Erleuchtung versperrt erscheint, begibt sie sich auf den möglichen Weg zur Erlösung, den Weg der Buße, der zur Heilung

Ottolie hebt durch ihr Eingehen in das Gesetz (welches bei Goethe von Nirwana sehr verschiedenes ist) die angeborene schmerzende Verbindung zwischen der Person und dem Überpersönlichen auf (die Freiheit, Gott oder Welt, Sitte oder Fatum, Natur oder Staat). Sie wußt eins mit ihm, nachdem sie — unbewußt wie sehr sie ihm — sich gesträubt. In diesem Sinn ist die äußerste Erfüllung der seine Aufhebung, weil Überwindung — die wissende Demut der erneute Sieg, die erkannte und anerkannte Notwendigkeit die wahre Freiheit, in dem Sinn von Goethes Vers „das Gesetz nur kann geben“. Die Heiligsprechung von Ottoliens freiwilligem Opfer ist die Verherrlichung des Gesetzes von dessen Gegenwart das „die Wahlverwandtschaften“ Kunde gibt. In diesem Schluß erscheint allgemeine Gesinnung und Weltanschauung Goethes, und sein einzigartiges und unwiederbringliches Erlebnis, die Begegnung mit dem Bild der Ottolie, eine gemeinsame Vergottung: das Allgemeine und Besonderste des Gehalts der in den Wahlverwandtschaften Gezeigten ist.

Ein Wort über die Sprache der Wahlverwandtschaften. Da sie aus dem Gesamtgedanken und -aufbau abzulösende Einzelheit ist, so ist sie sinnliche Medium wodurch Gedanke und Bau — auch diese zusammengehörig wie die einen Leib durchdringende Lebenskraft und Leib selbst — erst für uns in Erscheinung treten, so macht sie unvergleichlich klar, wie Goethe hier alles auf das notwendig knappste Maß gebracht hat. Die Wahlverwandtschaften sind die reinste und vollkommenste Prosa die Goethe geschrieben hat . . sie kann wie alle klassischen Stilexemplare mehr negativ als positiv charakterisiert werden, durch Abgrenzung gegen das die Norm als Wucherung entstehende oder als Dürre hinter ihr Zurückbleibende. Der Stil der Wahlverwandtschaften ist gleich weit entfernt von der strömenden und ungehemmten Fülle des Werther, von der froh malenden und (nach Friedrici Ausdruck) „nebenausbildenden“, zugleich lebhaften und behaglichen Lehrjahre, wie von der lehrhaft ironischen, schon etwas erfahrenden und formelhaften Weite der Wanderjahre. Er ist kräftig und dicht, ohne und prall oder üppig und überladen zu sein, klar und anschaulich, malerisch und schildernd zu werden, fest und ruhig, ohne Strenge und Langsamkeit, nicht sinnlich quellend um jeden Preis, wie es die

schauungen und Gleichnissen, wohl auch mit Shakespeares Einwirkungen überfüllten Jugendphantasie Goethes gemäß war, die mehr Bilder beherbergte als der Gedanke jeweils sofort ordnen und unterbringen konnte . . aber auch noch nicht so abstrakt und gleichsam aus der Vogelschau zeichnend, wie der greise Goethe, der eine unendliche Menge Einzelanschauungen mit einem einzigen oft allzu hoch gewölbten Gedanken übergriff. Vielmehr wird jede Sache nur soweit dargestellt, daß ihre Bedeutung und Funktion innerhalb der Gesamthandlung erkennbar wird, keine wird um ihrer selbst willen ins Einzelne ausgemalt, aus Freude etwa an einer schönen Landschaft oder an einem aufregenden Vorgang oder sonstigen Gründen die von dem Grunde des Werks nicht unbedingt erfordert werden: daher der Mangel an farbigen oder bewegten Adjektiven, an Ausrufen, Ellipsen, jähnen Tempowechseln, an Lyrismen jederart . . Hauptsätze nur, um die Handlungen, Vorgänge oder Zustände in ihrer Folge hinzustellen, Nebensätze, um Deutlichkeitshalber Nebenumstände, Begründungen oder Einschränkungen des Seins, Geschehens und Tuns anzuführen, nirgends aber, um die Bewegung oder die Farbe, die Straffheit oder die Stimmung an sich zu steigern. Ebensowenig wird aus dem Werk hinaus gedeutet, um dem Leser unabhängig von dem warum es sich hier handelt Überlegungen beizubringen. Auch die Reflexionen in Ottiliens Tagebuch gehören zur inneren Handlung und bezeichnen nur einen Kuhepunkt, keineswegs eine willkürliche Unterbringung von Goethes Spruchweisheit wie in den Wanderjahren.

Wenn die Jugendprosa Goethes bis zum Urmeister, ja bis in die Lehrjahre hinein bestimmt wird von seiner Sinnlichkeit, und zwar erst der triebhaft bewegten des Bluts, dann der bildhaft ordnenden des Auges, so ist das sprachliche Zeugnis dafür das Überwiegen der Adjektive. In der Prosa der Wahlverwandtschaften ist das Überflüssige, Spielende, Wuchernde, Rankende der Sinnlichkeit eingesogen in das ruhige selbstgenugsame Sein, welches den unbedingt nötigen Raum bildet für das Tun und Geschehn worin sich der Gedanke auswirkt. Substantive und Verben sind die Träger dieser Prosa, die in den Lehrjahren schon erreicht, aber noch nicht vollendet ist. Die Wahlverwandtschaften und die ersten Bücher von „Dichtung und Wahrheit“ sind ihre klassischen Muster, gleich frei von Lyrismen wie von Malereien und nur soweit an die Reflexion grenzend als die Personen die Idee der Werke transparent machen sollen in Gesprächen. Dichtung und Wahrheit freilich ist schon kein rein erzählendes Werk mehr und will es nicht sein: es ist nicht nur Darstellung eines ewigen Geschehens mit symbolischem Sinn, sondern auch geschichtlicher Bericht über Vergangenes und dessen Erläuterung: die Reflexion, der Hinweis, das Herausdeuten aus

der bloßen Erzählung gehörte sogar zu der Aufgabe die Goethe sich gestellt hatte. Geschichtliche Prosa ist eine Vereinigung der lehrenden und der erzählenden: sie hat es nicht nur mit dem sinnlichen Sein und Geschehen, sondern auch mit den geistigen, abstrakten Gegenständen zu tun. Sie ist nicht nur Darstellung, sondern auch Deutung bis zur Abstraktion. In Goethes letzten Alterswerken, zumal den Wanderjahren, durchbrach die abnehmende Bildnerkraft dann das Bedürfnis, die Deutung und Interpretation solche herauszustellen, die Lust an der Gestaltung, es war wohl auch die Lust, als die Bildnerkraft geworden, und mehr und mehr ward Gebild und Geschehen aufgezehrt oder durchschienen von der Abstraktion.

Die Prosa der Wahlverwandtschaften hält die Mitte zwischen den quellenden Sinnlichkeit der Jugendprosa mit dem pathetischen Auftritt, den bewegten Tempowechseln, und der oft schematisierenden Geistigkeit der Greisenprosa mit der künstlichen Distanzierung, der zeremonielle Häßlichkeit. Weder die innerste Seele der Gegenstände und Geschehnisse, die Bewegung in der sie erlebt werden oder aus der sie quellen, noch die Bedeutung, ihre Beziehung zu allgemeinen gedanklichen Kategorien oder Prinzipien, die sie bestimmen, noch die Art, wie sie sich in der Natur vor sich vor, vielmehr sind Sein und Geschehen hingestellt mit einer sinnlichen, geistigen Schau ihrer wesentlichen Eigenschaften und Funktionen, die weit entfernt von der augenblicklichen Aufregung des darstellenden Künstlers sind. Wie von seiner unbeteiligten Abstraktion *sub specie aeterni*. Der Erzähler der Wahlverwandtschaften ist schlicht und gefüllt, ruhig und bewegt, tief, männlich und zart, gewichtig und deutlich: die vollkommenste und eindrücklichste Erzählende Prosa die es gibt, nicht die reizendste, erhabenste und reißendste, nicht die farbigste und erschütterndste, nicht die reichste und stärkste. Jede Art ausgesprochenen Temperaments mag für immer die jeweilige Lebensstufen und Stimmungen bei Goethe oder Jean Paul oder bei Kleineren anderen deutschen Prosa höher werten – die der Wahlverwandtschaften scheint am wenigsten getrübt und bedingt durch die Welt, durch die unbeständig bewegter Subjekte, der reinste Spiegel des Seins und Geschehens, einem ruhig-tiefen Wesen das unbewegt vom Augenblick dennoch die Bewegung jedes Augenblicks aufnimmt und wieder gibt, ohne sympathisch ihr nachzuzittern wie die Seele aus der Werther kam, ohne sie weit zu halten wie der Geist der Wanderjahre.

SONETTE

WIEN jede zentrale Schöpfung Goethes sind auch die Wahlverschafte umlagert von einer Reihe Gelegenheitsdichtungen in den augenblicklichen Krisen oder Gesamtbildern dekorativ dargestellt v

nicht als unmittelbare Kunstwerdung des Lebensgehaltes, sondern durch Zwischen und Kunztzwecke gefiltert an bestimmten, bereits kunstgeworbenen Mustern oder Gattungen orientiert: als Kunst — nicht zweiten Ranges (in der bezicht sich auf die Meisterschaft) aber zweiten Grades, zweiter Art (das bezicht sich auf die Ursprünglichkeit). Solche klassizistische Leistungen aus der Zeit welche in den Wahlverwandtschaften ihren prünglichsten Ausdruck gefunden hat sind die Sonette, Paläophon Neoterpe, und vor allem das dekorative Festspiel *Pandora*. Nicht daß diesen Werken Goethes tiefster Gehalt ausgeschieden oder anteillos gegeben wäre; aber geboren sind sie nicht aus dem Müssem eines Gehaltes nach Gestaltung rang, sondern aus dem dekorativen Willen und der Art des Meisters, von äußerem Anregungen und theoretischen Erzeugungen abhängiger. Es sind Werke die man aus Goethes Dasein weglassen könnte, ohne dies dadurch wesentlich anders zu sehen.

Die Sonette sind entstanden aus der handwerklichen Freude am sprachlichen Bilden, ja Bosseln unter der Anregung des romantischen Modespiels den südlichen Formen. 1806 war die Fernowsche Ausgabe von Petras Sonetten erschienen und hatte Goethes Blick neuerdings auf diese Leistung als auf ein eigenümliches dichtungsgeschichtliches Phänomen gesetzt: nach seiner Art nahm er die Theorie und Erfahrung sofort als Übung Leistung auf. Er konnte auch die romantischen Strophenkünste, einerseits er sie billigte, nicht bloß mitansehen — sie ging sein eigenes Reich mehr an, er mußte auf den Grund des Treibens kommen, auf die Art und Ursprung des eigentlichen Kunsttriebs aus dem Sonette und Terzinen stunden, auf das Wesen der Freude daran . . . und so führte ihn die romantische Mode zugleich zur Beschäftigung mit dem alten Meister des späischen Sonetts und zu eigenen Versuchen, wie er einst die römischen Epikiker und Epigrammatiker nachgebildet hatte. Es durfte im geschichtlichen Bereich seines Handwerks — ich sage hier mit Bedacht Handwerk nicht Kunst, d. h. im Bereich des Erlernbaren, Machbaren seiner Kunst, eine Technik, keine Gritte und Formen geben die er nicht kannte und herrschte, das ist sein selbstverständlicher Anspruch der Meisterschaft einer Zeit da ihm Kunst als angewandtes Wissen erschien. Wie seine Gramme, wie seine Achilleis, sind auch die Sonette als Paradigmata für jungen verfaßt.

Die Cicilie mit deren Namen sie spielen ist nur der Anlaß der damals einem Bedürfnis des Huldigens in den Weg kam. Die Sonette sind anma Herzlich, nicht durch sie, sie sind ihr mehr zugeeignet als für sie faßt, und diesen Schein von Berechtigung mochte Bettina haben, sie für

sich in Anspruch zu nehmen, daß es von dem Innern der Gedichtkunst gleichgültig war an wen sie sich wandten. Denn nicht die Liebe zu Wesen, die Anschauung und Erregung eines einmaligen in einer Menschlichkeit verkörperten Zaubers, hat sie hervorgebracht, sondern künstlerische Spieltrieb und das überlegene, fast ironische, selbstbesitzende Wissen um die Liebe, und um das Dichten als Handwerk wie alles ausdrück. Es ist bezeichnend für diese paradigmatischen Bildungsstücke, daß sie ihren eignen Ursprung, ihre Form, ja ihre Absicht selber gleichsam wie es Goethe schon in den Epigrammen hie und da, in den Epigrammen drücklich getan hat. Auch die Sonette sind Gedichte über das Leben, ja über das Sonettieren selbst, allenfalls über den empfindsamen Umgang mit den liebenswerten Anlaß ihrer selbst, doch immer mit dem Bewußtsein, daß oft mit dem ausgesprochenen Hinweis im Gedicht, daß es „Dichtkunst“ ist, daß hier ein Erlebnis reinweis glossiert wird. Sie machen sich (und das ist eine der Hauptmerkmale der „romantischen Ironie“) über sich selbst diskret, über das künstliche Reimen aus Liebe . . . andre verhöhnen minder, die romantische Reimwut selbst . . . ja sogar der alte Meister des Petrarcha, bekommt, als der kunstreiche Sänger endloser Liebeswehmnisse, der ironischen Seitenblick des Nachfahren aus derselben Seelenwelt, welcher Tibull, Properz, Martial in Goethes antikischen Bildungen gestreift werden.

Aber zwischen den Sonetten und den Elegien oder Epigrammen besteht ein Bildungsunterschied, ja Gattungspoesien sind (die einen aus klassizistischen, die anderen aus romantischer Bildung entsprungen) besteht der für ihren eigentümlichen, wenn auch nicht für ihren sprachhandwerklichen, Wert wichtige Unterschied: daß sich in den Elegien die Bildung völlig durchgesetzt hat mit einem frischen und mächtigen Uterlebnis, daß die Kenntnis der römischen Kunstform sich vermählt hat mit der überwältigenden Auseinandersetzung Roms und mit einer heidnischen Liebe, während bei den Sonetten die romatische Kunstform ein entsprechendes, dieser Kunstform entsprechendes Uterlebnis nicht entgegenkam. Die Sonettentform hatte mit dem Herzlieb nicht eine „prästabilierte Harmonie“ wie die römische Elegie mit römischem Boden und Leib, so daß in den Sonetten das Gattungsbildungsmäßige überwog, die Sonettenform als solche selbständiges, d. h. das Ganze eben doch nur Kunstspiel, bewußtes Kunstwerk, nicht gewachsene, gemüste und durchgefüllte Kunst blieb, unbewußt der abstrakt sprachtechnischen Meisterschaft. Das genaue klassische Gegenstück zu den Sonetten sind die Episteln: ebenfalls bloß technische Meisterstücke ohne dichterisch seelischen Wert, artistische Musterstücke.

Kunst nur überwundene Schwierigkeit und ausgefüllte Regel, nicht formte Ausdruck formbedürftigen Lebens, so wären die Sonette und Episteln hohe Kunst. Bestimmt sich der Wert nach der Fülle und Urwichtigkeit des ausgedrückten Lebens, so nehmen Episteln und Sonette es, da bloß aus Spiel und Spiegelung entstanden, unter Goethes Lyrik keinen hohen Rang ein.

Das alte Sonett Dantes und Petrareas ist, sehr im Gegensatz zu Goethes späteren Romantiker Sonetten, die ursprüngliche Formwerdung eines streng-aktonischen, zeremoniellen Sinnes und gewaltsam gebändigten Geistes. Der Geist der Gotik, der einen drängenden Gehalt nach mystisch geistigen und körperlich empfundenen Zahlenverhältnissen fügte und ließ, war auch in den Reimverschlingungen der provenzalischen und italienischen Dichtformen wirksam, ein Geist des Bauens, des Kettenziehens, die Freude an Klangfiguren und an überwundenen selbstgeschaffenen Geheimnissen, welche die junge Fülle, Geschmeidigkeit und Spannung einer eben erst entdeckten und erweckten Sprache, die Frische eines Seelenmorgens doppelt fühlen ließen. Die Quatrains und Terzinen, thematisch-mystischen Reimverschlingungen und »Verhältnisse«, die Gestaltlichkeit von Figuren und Arabesken innerhalb eines engbegrenzten Raumes und Gesetzes: all das entsprach noch einem neuen Raum- und Geist, fühlte das gleichzeitig aus westlichem Zeremoniell, Ritter- und Hierarchiegeist, aus dem Architekturgeist der katholischen Kirche, und dem ritterlichen und bildlosen, aber figurenreichen wuchernden Spieltrieb des Minnesangs genährt wurde. Kurz, als Sonette, Terzinen und Octave Rime entstanden, waren sie, so gut wie die künstlichen Strophen der Minnesänger, Ausdruck einer naiven, vielleicht künstlichen Seinsart (denn auch Einzigartigkeit oder Verdrehtheit kann unreflektierte Natur sein) als die Romantiker und Goethe diese Gattung aufnahmen, war sie eben bereits veraltet, zur Literaturform erstarzt und ihre Nachahmung keine unbedeutende seelische Kulturform mehr, sondern ein ästhetisches Experiment, freilich noch ein matter Abglanz jener Bändigungs-freude mitspielen.

DORA

Nur Bildungspoesien schlägt sich nicht das einmalige Erlebnis, nur in einem einzigen Augenblick des gesamten Daseins mögliche Erfahrung nieder, sondern die allgemeine Erfahrung, die immer wieder durch die ordnende Vernunft aus dem Leben abzu ziehen und zu bewahren ist. Goethe sagt einmal, er sei später mehr ins Generische gegangen,

zeige weniger Varietät und Individualität, und er führt als Beispiel die natürliche Tochter und besonders die Pandora an, gegenüber Wilhelm Meister, in dem noch die Varietät herrsche. Dies ist eben Unterschied von dem wir sprechen. In demselben Maß als sich das D (auf welchem die Erfahrung beruht, als die Fähigkeit Erlebtes wiederzuerkennen, zu ordnen, und zu beziehen) emanzipiert vom Herzen, dem Hauptpunkt der einmaligen Erschütterungen, in demselben Maße verschafft sich das Wiederkehrende Kategorisierbare Abstrahierbare im Schaffen. Es ist ein Alterszeichen. Mit zunehmenden Jahren wird das Einmalig-glühende durch das Wiederkehrend-helle „abgelöst“ (im doppelten Sinne). Die gleichende Ansammlung von langjährigen Einzelanschauungen, die Jugend versagt ist, und die Abkühlung des Blutes, vermöge deren die Abstraktion vom Augenblick des Erlebens erleichtert wird, sind nun Zeichen eines Gesamtzustandes, welcher sich praktisch äußert eben „Erfahrung“ des Alters, geistig als „Weisheit“ des Alters. Während jungen Menschen seine Erschütterung den Raum der Welt schafft oder stimmt, ist dem Alten eine von seinen jeweiligen Einzelerebnissen hängige Welt mit bestimmten Einteilungen und Richtungen bereitgestehender Raum gegeben, und in den Fächern dieses Raums zu das Begegnende unterzubringen — immer seltener wird mit wachsenden Jahren ein Einmaliges, Unerhörtes, Neues den Kreis zum Umbau oder Erweiterung seines Raums, zum Zerbrechen seines Anschauungsraums zwingen; nur Gienien mit wiederholter Pubertät widerhält dies, wie alten Goethe noch in gefährlich schöpferischen Augenblicken. Im ganzen besteht seit Schillers Tod Goethes Arbeit weniger in der Erneuerung seines Weltbildes durch das Erlebnis als in seiner Ausstellung durch neue Erfahrungsmassen oder in der Einordnung der Erfahrungen gebenen Raum.

Die Fächer dieses Raums selbst herauszustellen, das Allgemeine zusprechen worin das Besondere nachher unterzubringen sei, das ist der ersten Bedürfnisse und Ergebnisse seiner Altersdichtung. Das worin er zum erstenmal, nach verschiedentlichen allegorischen Skizzen zentraler Gemächer seines Raums, wie Palaophtom und Neoterpe und et Maskenzügen, den gesamten Grundriss seines Erfahrungstraums zu nennen suchte steht an der Schwelle seines Circisenalters, seine erste echliche größere Altersdichtung mit allen Zeichen Goethischen Alterstums. Pandora.

Die Pandora ist die erste Dichtung worin Goethe die menschlichen Prinzipien sein Weltbild bestimmen, die Prinzipien vermöge deren er

Erfahr und ihr Zusammenwirken, in einem allegorischen Ganzen darstellte; Faktkraft und Sinnkraft, Leidenschaft und Traum in ihren allgemeinen Unitissen und Richtungen. Faust I und Wilhelm Meister waren symbolische Weltbilder, aus einmaligem Erlebnis konzipiert; Gestaltung weiter Erfahrungsmassen, aber sie gaben nicht den Grundriß des Erfahrungsraums. Insofern hatte Schubarth so unrecht nicht, wenn er in der Pandora alles das zusammengefaßt wissen wollte was Goethe in seinen andren Hauptwerken einzeln dargestellt habe. Goethe selbst hat diese Auffassung nicht ohne weiteres abgelehnt und nur dazu gemeint: „Schubarth geht nachmal ein bischen zu tief“. Die Pandora enthält allerdings die Allegorie aller derjenigen Erlebnisarten welche etwa in Werther, Faust, Meister eine Weltbilder hervoergebracht hatten. Nicht die Welt, gesehen durch diese oder jene menschliche Stimmung, Artung, Erschütterung, sondern in den Mechanismus der Stimmungen, Artungen, Erschütterungen selbst; archimedischen Standpunkte der Seele von denen aus die Welt erscheinen und bewegt werden konnte, und in früheren Werken Goethes erscheinen worden war, hat Goethe in der Pandora allegorisiert.

Aus diesem Gegenstand und Ursprung der Pandora erklärt sich daß nicht aus einer schöpferischen inneren Krise sich allmählich über den Inhalt ausbreitet, von einem Punkt des Herzens aus gegliedert und innen nach außen den sprodenen feineren Stoff durchdringend. Die Pandora trägt die Zeichen der Goethischen Maskenzüge und Festspiele, bei denen Goethe, von außen aufgetrieben oder zufällig angeregt, einen geistigen Anlaß mit seiner Einbildungskraft deutet und schmückt und aus Fülle seines immer bereiten Gehaltes je nach dem Grad der Beteiligung diesem Anlaß diesem spendet. Er konnte bei solchen von außen angebrachten Weihen bis zur Aussprache seines Innersten gelangen, oder sich begnügen mit dekorativen Variationen des Anlasses im Sinn der Auftraggeber, die hofften diese liebenswürdige Damen sein die ihn um Stammbuchverse erbaten, oder Hof und Gesellschaft, wenn sie zu einer Theaterfeier Festrede oder Festspiel verlangten. Goethe reichte mit einem Teil nicht nur seiner äußeren Stellung, sondern selbst seiner inneren Anlage in die Traditionen des Rokoko hinein, wo auch die schöpferische Anlage ihr Gesetz und ihre Gaben empfang von den Forderungen einer festlich heiteren, spielfreudigen und schmuckbedürftigen Gesellschaft. Kaum in seiner eigentlichen Blüthenzeit hat Goethe sich solchen Forderungen ganz entzogen, ja er ist es, im Gefühl ihnen überlegen zu sein und auch sie in seinem Sinne beständig, kein entgegengekommen, unter der stillschweigenden Voraussetzung daß ihm der Bereich seiner schöpferischen Geheimnisse ungeschmäht bleibt.

lert, die Aussprache seiner übergesellschaftlichen Erlebnisse und
nisse unverwehrt blieb. Eine innerste Zone der Kunst, wo er .
Herr blieb, hatte er sich vorbehalten, in einer äußeren wollte er ge-
Gesellschaft, mit ihr zusammen arbeiten. Dabei überwog bald der
das „Äußerliche“, das Dekorative (denn meist handelte es sich um
rung eines Festes und die Dichtung hatte nur als Schwesternkunst
denden oder orchestralen zu wirken) bald, zumal wenn Goethe sei-
Auftraggeber war, sein seelischer Anteil, wie bei der Totenfeier
bei der Huldigung für den großen Kaiser oder für die Cönneter.

Gemeinsam ist solchen Anlaßdichtungen, mögen sie mehr den
oder den Anteil fühlen lassen, ihr dekorativer Charakter und ihr
scher Apparat. Was Goethe in der Vorbemerkung zu *Paläophthon* v.
terpe sagt, gilt für fast alle und bezeichnet zugleich ihre Art wie ihrer
„Der Verfasser hatte dabei die Absicht, an alte bildende Kunst zu
und ein plastisches, doch bewegliches und belebtes Werk den Zu-
vor Augen zu stellen. Durch Abdruck kann man dem Publikum
nur einen Teil des Ganzen vorlegen, indem die Wirkung der voll-
Darstellung auf die Gesinnungen und die Empfänglichkeit gebil-
schauer, auf die Empfindung und die persönlichen Vorzüge der spe-
Personen, auf gefühlte Rezitation, auf Kleidung, Masken und mi-
stände berechnet war“. Das gedichtete Wort ward Begleitung von
tekturen und Bildnerei, als der raumschaffenden Kunst, von Musik u.
als der stimmungsregenden Kunst. Es ward seiner seelisch-kon-
Autonomie beraubt und ein Mittel des geselligen Apparats.

Da nun dem Wort, als dem Ausdruck des Geistes, nicht nur Sinne
sondern auch Bedeutung innewohnt, so mußte bei seiner theater- u.
mäßigen Verwendung seine intellektuelle Kraft künstlich mitbeschä-
den. Bei der kosmischen Dichtung, die sinnlich-geistiger, von Sonde
und äußeren Ansprüchen unabhängiger Ausdruck autonomen Le-
tritt die Trennung zwischen dem Sinnenwert und dem Bedeutungswert
Sprache überhaupt nicht ein. Wird sie bloß dekorativ sinnlich oder kör-
haft verständig bedurft, von einer Gesellschaft die gereizt oder unter-
sein will, so hat der Dichter, sofern er nicht bloß Berufslibrettist oder
meister bleibt, beide getrennten Funktionen wieder zu vereinen. In
dürfnis befriedigt die Allegorie, welche immer als nachträgliche
des Symbols dienen muß. Denn den Sinnen zugewandt ist die
lebendes Bild, Arabeske, raumschaffende oder raumschmückende
Worten, Girlande, Fries . . . dem Verstand zugewandt ist sie zugleich
bedeutender Begriff, „die Wahrheit“ „die Tugend“ oder dergleichen.

aus Sinnestoff hergestelltes Gefäß, das der Verstand mit seinen Inhalten ausfüllen kann. Aus ihrer Spannung zwischen Sinnlichkeit und Deutbarkeit, Zierwert und Lehrwert zieht die allegorische Wortkunst noch Gewinn: sie hat teil an der Unverantwortlichkeit des Reizes und an dem Ernst des Gesankens. Darum ist die Allegorie das Auskunftsmittel für Gesellschaften und deren Beauftragte gewesen welche nicht mehr in mythischen Anschauungen lebten, sondern in selbständigen gewordenen Reizen empfanden und in selbständigen gewordenen Begriffen dachten, also Anschauung und Bedeutung nicht mehr als Einheit erfuhren. Was die mythen schaffende Antike als Volk oder Schicht tat das ist, zumal seit der Renaissance, nur dem schöpferischen Dichter gegeben und auferlegt — er steht der Gesellschaft gegenüber, als ihr Führer, Begleiter, Gegner oder Diener, statt ihre Stimme zu sein. Symbole schafft er aus sich. Im Dienst der Gesellschaft als Dekorateur oder Lehrer schafft er Allegorien.

Symbol ist das für die einzelne Person was der Mythus für eine Gesamtheit ist: gewachsener Ausdruck, unwillkürliche Selbstauswirkung, Bildwerbung inneren Lebens. Allegorie ist der bewußte Versuch, für solches Leben, sei es einzeln, sei es gesamt, das bedeutende Bild zu finden. Meist soll freilich die Allegorie eher den Mythus als das Symbol ersetzen, da das einzelne Erlebnis leichter neues Bild wird, wegen der geringeren Spannweite und Krätemasse, als das kollektive . . . da also das letztere eher eines solchen Ersatzes bedarf, und nur dem Geist gebildeter Einzelner kommt das Bedürfnis nach dichterischen Gesamtbildern ihrer Zeit, nach mythenartigen Zusammenfassungen, und manch einer möchte bewußt leisten was aus einem Zeitalter wachsen muß. Wohl aber können die Symbole worin ein weltaltiger, von Gesamtleben durchdrungener, gehobener und befruchteter Mensch sein Ich unwillkürlich ausdrückt (ohne bildungsmäßig bewußten Vorsatz „Symbole“ oder „Mythen“ zu schaffen) zu Mythen werden wie die Dramen des Aeschylus, in gewissem Sinn auch die Shakespeares. Denn die Gesamtheit schafft Mythen nicht unmittelbar, sondern durch Vermittlung ihrer augenblicklich oder dauernd schöpferischen Vertreter: vom einfachsten Volkslied bis zu den Volksepen sind alle genialen Kollektivleistungen nie durch Versammlungen, sondern immer nur durch (wenn auch oft anonyme) Einzelne hervorgebracht worden. Sobald sich freilich einmal zwischen das ursprüngliche Leben einer Gesamtheit und den schöpferischen Geist des repräsentativen Einzelnen eine Zwischenwelt selbstbewußter Bildung geschoben hat, mit geschichtlichem Sinn und ästhetischen Abstraktionen, wird der Einzelne, beim Versuch das Gesamtleben in Anschauungen zu fassen, fast immer in dieser Zwischenwelt, welcher die Stoffe und Mittel

für die Zeichen entstammen, hängen bleiben und statt eines Schöpfers ein Allegoriker werden. Dies ist auch Goethes Los geworden, bald er, hinausgreifend über die naiv-symbolische Selbstdarstellung des Wesens (welches zugleich zentral deutsches Gesamt-wesen ist) und über die Selbstdarstellung einzelner seiner Lebenskrisen (im Götz, im Prometheus (welche zugleich Krisen einer ganzen Epoche waren)) die bildungshafte Darstellung eines abstrakt Menschlichen zu dem er die sinnlichen Vorstellungen dem klassizistischen Bildern entnahm. Der Faust, worin deutscher Volksgeist und Goethe-kraft sich ganz durchdringen, ist ein deutscher Mythos geworden. In den Werken Goethes überwiegt sein Einzelgenie oder seine Bildungs-Symbole oder Allegorien. Mythisch ist auch die lyrische Selbstdarstellung Goethes, insofern seine eigne Gestalt als deutsche Sprache das Wesen der deutschen Gesamtkräfte verkörpert.

Aus der Herkunft der Allegorie von der „Bildung“ und aus derbarschaft zur bildenden Kunst erklärt sich das Übergewicht des Mythos seit dem Wiedererwachen der bewußten Bildung in dem erlangt hat. Die Belebung des antiken Olymps war der Ehrgeiz der Bildungsdichter, und sie suchten diese Aufgabe zu lösen, indem sie rätigen Mythenfiguren mit modernen Zutaten ausstatteten oder für moderne Begriffe neue Gottheiten nach dem Muster der alten fanden. Bald von der Phantasie her durch Fortbildung der prä-korativen Figurentiefe der Antike, bald vom Denken her durch Erweiterung der vorhandenen Mythen entstand eine Allegorienvelt von schaltete mit einem aus früheren, sinnlich durchgebildeten und unfruchtbaren Zeiten übernommenen Vorstellungsvorrat. Dieser war gelöst von dem Leben dessen naive Bildwerdung, nicht bewußt, aber bewußtung er war, bekam Allgültigkeit, „allgemein menschliche“ Bedeutung. Konnte bezogen werden auf Zustände die er nicht ausdrückte, neben dem naiven Kulturausdruck jedes Zeitalters, eine alt-orientalische, fernsprache, unbestimmt, unbedingt, vielseitig genug, um neue Funktionen und Attribute für den Verstand zu gestatten, dicht, anschaulich stimmt, sinnlich reizend genug, um der Einbildungskraft Boden zu bieten — ein Zwischenreich zwischen den eigentlich mythen- und autochthonen Urkräften und der zeitlosen Abstraktion oder Erstarrung, zwischen der zukunftsrichtigen Gegenwart und der inviolablen Vergangenheit jedes Kulturkreises. Die Allegorie hat dafür gesorgt, daß der antique Mythos nicht verdorrt und museumshaft als totes Erbe den neueren Geist übernommen wurde, sondern als mit-wirkende

bildende Nahrung ihm zugeführt wurde.

Goethes Pandora ist neben den Helena-partien des zweiten Teiles Faust der Höhepunkt der deutschen, ja der neueuropäischen Allegorik und als solche zugleich die geistvollste Ausdeutung und Erweiterung des antiken Götterkreises: freilich nicht eine mythische Weiterbildung aus der gleichen Atmosphäre heraus, sondern seine bewußte dekorative Benutzung zum Ausdruck moderner Gesinnungen. Sie ist konzipiert aus Bewußtsein und Bildung, als bewußte Vermittlung zwischen bildender Kunst und philosophischer Erfahrung; eine Allegorie mit lyrischen Einlagen, von denen einige allerdings in Goethes Urelebnisse hinabreichen und als Lyrik die Allegorie durchbrechen wortin sie untergebracht sind. Denn keineswegs sind hier die lyrischen Glanzstellen, die „Bravour-arien“, der Ursprung und Kern der Gestalten aus deren Mund sie kommen, wie etwa Goethes früher Prometheus nur als und durch seine Trutzode lebt.

Schon der Gattungstitel „Festspiel“ zeigt wohin Goethe das Werk gestellt wissen wollte, deutet den Ursprung aus der Dekoration und die Rücksicht auf ein zu gehobener Gelegenheit versammeltes Publikum an. Pandora gehört als Gelegenheitsdichtung höheren Stils ihrem Ursprung und also auch gewissen Grundbedingungen ihres Baues nach in dieselbe Reihe wie die Maskenzüge, wie Paläophron und Neoterpe und wie des Epimenides Erwachen. Zu jenen Grundbedingungen des Baues gehört die Stellung der allegorischen Personen in malerischen Gruppen, die Distanz zwischen Gefühl und Ausdruck, die Unterordnung des seelischen Gehalts unter die klassizistische Bildwirkung, daher Abkehr von scharfkantiger Charakteristik wie von psychologisierender Zerfaserung und Durchwühlung. Was nicht dekorativ und erhabend wirken konnte hatte in einem Festspiel keinen Platz. Dekorativ wirken konnte jede Seelenregung, auch die heftigste, die in äußerer Stellung und Gebärde, in Körperbewegung — nicht bloß in Mienenspiel — sich ausladen ließ, und erhabend wirken konnte alles was dem Hörer ein Gefühl der Übersicht, der Lösung und Verknüpfung, der Schlichtung von Widersprüchen und der Umfassung von Einzelheiten gab. Dies war innerhalb eines „Festspiels“ die Aufgabe der Goethischen Weisheit.

Das gemeinsame Organ für die dekorative wie für die erhabende Seite des Festspiels war die schöne und kunstreiche Sprache: nie hat Goethe bewußter und artistischer berechnend Sprachklänge und -fälle als „Kunstmittel“ — nicht als unwillkürliche Entladung der bewegten Seele — nie die Sprache deutlicher als „Spiel“, wenn nicht losgelöst von dem Erlebnis, so doch unbelastet von ihm gehandhabt als in solchen Festspielen: sie sind

gekennzeichnet dadurch daß sie, von der sinnlichen Wirkung aus nach einer Verteilung, Unterbringung, dekorativen Verwendung classischen Massen streben, also gewissermaßen von außen nach innen dem Rahmen nach dem Bild, von der Komposition im Raum nach Figuren, von den Figuren nach deren Gebärden hin dichten, statt einer Gehalt von innen nach außen gliedernd in die sinnliche Erstreckung zu drängen. In den Festspielen empfängt Goethe sein Gesetz nicht von Erlebnismassen die nach Gestaltung ringen, die aus dem Gefühl gebärden, zu Charakter, zu Raum und Bau werden wollen, sondern geprägt von bestimmten Gleichgewichtsgefühlen, ja grundsätzen, denen Erfahrungen, Weisheiten nur als Material, als Farbe, Baustein, sei Mörtel dienen. Sie sind verfaßt von dem versetzten Bildkünstler der die Sprache als Material für seine bild-künstlerischen Ideen vollkommen beherrscht, nicht von dem Dichter der in Italien plastisch schauen. Dies versetzte Bildkünstlertum brach bei dem alten Goethe freilich sonders wo er gattungshalber an die Bühne denken mußte, immer hervor, es hat seine späteren Dramen zu Maskenzügen gemacht oder wenigstens den Maskenzügen angenähert, d. h. zu dekorativen Gruppen mit artistischer, fast opernartiger Sprachbehandlung.

Zum Maskenzug gehört es, in jedem einzelnen Bühnenbild sich selbstgenugsmäßiges Ganzes zu geben, mit der Freiheit weitere runde Gruppen anzureihen. Dies Prinzip kam an sich dem Bedürfnis des alten Goethe gegen jederzeit fertig zu sein, in selbstgezogenen Grenzen vollendete scheinen, und zugleich bei immer neu zudrängendem Stoff, bei unendlicher Ausbreitung die Freiheit zu stets neuer Abrundung zu bewahren, einem einzigen Punkte aus die unüberschbare Masse zur dramatischen Einheit zu gliedern war ihm, zumal bei abnehmender Gestaltungskraft, unmöglich, wohl aber, sie in immer neu zu bewältigenden Einzelgruppen anzurichten an einer allgemeinsamen, wenn auch nicht allumschließenden durchformenden Idee zu einem geordneten, überschaubaren und doch gesetzbaren oder abschließbaren, unendlichen oder abzubrechenden Bild.

Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht.

Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende,

Allein ein Ganzes ist es nicht.

So erklärt sich die Vorliebe des alten Goethe für eine Gattung die auf haften Endlichkeiten ein geistig Unendliches, aus begrenzten Gruppen grenzenlose Weltbreite, aus abgerundetem Raum eine unabsehbare Menge hervorrief. Der Maskenzug (als dramatische Gattung im Faust II zu dichtung erhöht, in den Wanderjahren zur Erzählung umgeartet)

Mittel um dasjenige was seinem Geist nach, weil unendlich, notwendig fragmentarisch bleiben muß, wenigstens für die Sinne abzuschließen — für den Greis der jederzeit abgerufen werden kann, obwohl er noch Unendliches zu sagen hat, und der doch bereit und fertig vor Gott und Welt da stehen will, die gegebene Kunstform. Aus der gesellschaftlichen Gegebenheit des dekorativen Aufzugs hat sich eine dramatische Gattung entwickelt die der seelischen Bereitschaft des späteren Goethe entsprach und zugleich einen Bildnersinn, seinen nie ganz saturierten Malerwillen beschäftigte . . . der vielmehr die ursprünglichste Form des Dramas, ein Fest-aufzug mit mythischen Vorgängen, kam auf dem Umweg über das Charakter-, das Individuen- und das Seelendrama, nach der langen Ausbildung eines mannigfachen, schließlich selbstständig gewordenen und als „Theater“ etablierten Apparats und einer eigens diesem Theater angemessenen Technik, wieder zur Geltung, freilich nicht ohne die Spuren einer langen Geschichte an sich zu tragen: die Verweltlichung ihrer dekorativen und die Verzwecklichung ihrer geistigen Seite, oder: die Theatralisierung des Kultus und die Allegorierung des Mythos.

Das Fragment eines maskenzugartigen Ganzen ist der ausgeführte Teil der Pandora. Goethe hat ein Schema zur Wiederkunft der Pandora als weiten Teil und Abschluß des ausgeführten entworfen, doch sich nachher beruhigt bei der sinnlichen Abgeschlossenheit des ersten Teils, welcher ähnlich wie bei der Natürlichen Tochter) eine Fortsetzung zwar zuließ, und für Verstand oder Gemüt als Versöhnung sogar forderte, für die Sinne und die Darstellung jedoch als abgeschlossen gelten konnte, weil die darin auftretenden Gestalten sich deutlich und symmetrisch dargestellt hatten. Ein neuer Akt konnte wieder von vorne anfangen und ihren Gehalt zu neuen Figuren ordnen, wohl auch neue Elemente zu einem weiteren Tanz hinzubeziehen, aber in sich war das Pandora-stück selbstgenugsam, und sogar das Fehlen der Titelgestalt unter den auftretenden Personen ließ sie nicht vermissen: Pandora war die alldurchdringende Mitte, die sich als Wirkung und Spiegelung in den andren Figuren vergegenwärtigte. Nachdem sich in ihren Zwillingstöchtern ihre sinnliche Gegenwart zugleich erneuert und verdoppelt hat, wäre ihr eignes Auftreten, mindestens vom sinnlich dekorativen Standpunkt aus, mit solchen Schwierigkeiten verknüpft, daß Goethe vielleicht aus diesem Grund von der Ausführung weiterer Szenen abstand. Denn es war leichter den Sinn ihrer Wiederkehr auszudenken, den Ausgleich der Spannungen und Gegensätze, als diese Wiederkehr selbst zu veranschaulichen, zumal nicht nur die Verdreifachung der körperlichen Gestalt die Augen ermüden mußte, sondern auch das im

ersten Teil als Traum, Ahnung, Hoffnung schon vorweggenommen, als Erfüllung auf der Bühne dargestellt, den Sinnen nichtlich Neues bringen konnte. Die Doppelnatur der Allegorie, welche durch Bilder die Sinne, durch Bedeutung den Geist betriedigen, klärt sowohl den schematischen Plan einer Fortsetzung als auch den Sinn dieses Plans. Denn der Bedeutung nach ließ sich aus dem Füge der Pandora noch vieles entwickeln, ja, der geistigen Ausdeutung der Figuren und ihrer Beziehungen war keine Grenze gesetzt, aberlich mannigfaltig zu gruppieren und ihre begrifflichen Werte in viele dramatische Vorgänge und Bilder umzusetzen war eben das vorwegnehmende „Ineinanderkeilen“ der möglichen Motive im ersten Teile erschwert; eine Erweiterung der gegebenen Motiv- und Figurenreihen neu zu füllen trautete Goethe sich nicht mehr zu, nachdem er es stile durch den Plan, das Sinnliche durch den ersten Teil vorweggenommen hatte. Wo am Plan nicht Denkkraft und Bildkraft gleichzeitig sondern der Gedanke der Phantasie voreilt oder umgekehrt, ist die bleibende eines Werks begreiflich das nur durch Kombination entsteht, der Sinnenstoff der Pandora reichte, nach der intensiven Ausarbeitung des ersten Teiles, nicht mehr hin um den Gedankentrieb des zweiten Teiles zu füllen.

Goethes Pandora ist, zum Unterschied von seinen andern Festspielen, nicht auf eine einmalige bestimmte Gelegenheit zugeschnitten. Wer keinen Einzel-anlaß für das Werk, können uns keinen denken. Wollte es trotzdem ein „Festspiel“ genannt hat, wenn es die Zeichen des „Festspielen“ trägt, so daß man es auch ohne ausdrücklicher Anlaß dazu rechnen würde, so hat er in der Pandora eine ähnliche Substanz wie die „Feste“ „Anlässe“ Gelegenheiten“ also der äußeren Impulse vorgenommen wie mit den inneren, den Erlebnissen und Erfahrungen, die Pandora dem inneren Ursprung, dem Gehalt nach die Allegorien und Erlebnisarten, so ist sie als Gattung, den Mitteln nach, der abstrakte Inhalt des „Festspiels“ überhaupt, die Verherrlichung nicht eines besondern äußeren Anlasses vor einem faktischen Publikum, sondern die praktische Anwendung aller dekorativen Sprachmittel. Die Pandora ist das abstrakte, extrakte Kunstwerk Goethes, mag man seine Kunst nur als notwendigen Ausdruck inneren Lebens oder als bewußte Anwendung eines ausgebildeten Könnens auf äußeres Leben – als Bildwerdung, Bildmachung. Hier ist der gewaltsamste Sieg der in Goethes Geist ständigen Formprinzipien (mochten sie aus dem Erleben gewachsen sein) über den Gehalt welchen das Ich

felt, sein Herz oder sein Kopf ihm boten.

Die Pandora ist stofflich die Wiederbelebung eines frühen Goethischen Motivs dessen Gehalt er noch nicht ausgeschöpft hatte: des Prometheus. Bei der Überschau seines Lebens und Werdens begegnete ihm auch dieses Sinnbild seines Schöpfertums, seiner Selbstigkeit und seines Machtwillens. "Prometheus" bezeugt den Goethe vor erstrittenem Sieg, vor dem die Welt als ein zu eroberndes, zu bewältigendes, den Göttern oder dem Chaos abgrenzendes Bereich von Widerständen und Stoffen lag, er ist Vorwegnahme der Tätigkeit deren Goethe sich fähig fühlte, ein Ausleben seiner Fülle im mythisch gesteigerten Bild, eh sie in der Wirklichkeit noch die strebte Spannweite gewonnen hatte. Denn Prometheus oder Cäsarträume wird nie der Sieger und Herrscher, sondern der Kämpfer vor sich her ballen! Der alte Goethe hatte den Sieg erfochten, und wenn er nun nach seinem Siege jenen Wurf seiner Kampfjahre wieder betrachtete, so mußte er, mit einem Dank und Stolz auf das Erreichte, zugleich wehmütig der Opfer gedenken die Kampf und Sieg ihn gekostet hatten. Wie jeder Sieger erfuhrt auch er schmerzlich daß mit der Erreichung der gesteckten Ziele nicht das erfüllt ist was man sich davon erhofft, daß jede Erfüllung zugleich Opfer bedeutet, Verzicht verlangt und Sehnsucht erzeugt, daß der süßeste Lohn der heroischen Anstrengung, das reife Überschauen des vollendeten Werks und der durchdrungenen Welt, erkauft wird mit Einbuße an tätiger Kraft. Aus dieser Stimmung womit der alte Goethe auf den Kampf seiner Jugend und den Sieg seiner Mannheit zurückblickte ist ihm die Figur des Epimetheus erwachsen: die notwendige Ergänzung des strebenden und wirkenden Menschen, der Goethe von Jugend auf war, durch den schlechthin schauenden, kampfentrückten Menschen, zu dem er sich entwickelt hatte.

Der Gegensatz zwischen Tuen und Schauen, der im Schaffen und Bilden vereinigt oder aufgehoben wird, bestand nicht für den Stürmer und Dränger er, durch seine inneren Spannungen wie durch die noch unbewältigten Weltmassen vor immer neue Aufgaben gestellt, mit nie erlahmender Schöpferracht vorwärts strebte, und dem das Schauen nur ein Mittel zum Werk war. Der erste Prometheus Goethes, als Ausdruck eines sich im Wirken auslebenden, der selbstgenugsmamen Schau noch nicht bedürftigen Menschen, weiß noch nichts von dem Glück einer solchen und erstrebt es nicht. Jener Gegensatz entwickelt sich in dem Maße wie Goethes Schauen gegenüber einem Wirken und Schaffen sich verselbständigte, er kam Goethe im Alter um hellen Bewußtsein, als er, bei ungebrochener Lebensfülle und Leidenschaft, die jugendliche Schöpferkraft abnehmen fühlte, und als neben dem späteren Bedürfnis nach ruhiger Weltüberschau sein Urbedürfnis nach

umbildender Weltdurchwirkung aus seiner Jugend her doch weit. Die prometheischen Elemente seines Wesens waren im Alter nicht geworden, aber sie waren nicht mehr alleinherrschend, und weisste Spannungen auch seines Alters der Prometheus noch immer gültiges Sinnbild blieb, so war er doch nicht mehr das alleingültige Goethe sich nach Schillers Tod dem alten Fragment wieder näherte er es doppelt fragmentarisch finden: nicht nur unvollendet, sondern einseitig. Sein Prometheus-tum konnte er jetzt nicht mehr den die Ergänzung und zugleich Begrenzung durch die kontemplative seines Wesens, und so oft er von der Höhe seines Daseins sein Stolz seine Erfolge überblickte, sah er sich, den Wirker mit dem niedämonischen Trieb und Streben, doch zugleich als Weisen – „geboren, zum Schauen bestellt“.

Ich habe nur begehrt und nur vollbracht,
Und abermals gewünscht, und so mit Macht
Mein Leben durchgestürmt; erst groß und mächtig
Nun aber geht es weise, geht bedächtig.

Und noch deutlicher:

Du hast getollt zu deiner Zeit mit wilden
Dämonisch genialen jungen Scharen.
Dann sachte schlossest du von Jahr zu Jahren
Dich näher an die Weisen, göttlich Mildern.

Doch so wenig in dem Faust die Alters-weisheit das Jugendlöscht hat, so wenig die Zeilen aus dem Westöstlichen Divan als die Goethische Altersgesinnung zu gelten haben: sie zeigen daß es sich um einen Gegensatz zwischen seinem jugendlich prometheischen und seinem alten Wesen empfand, denselben den der Lehrspruch formuliert: der Betrachtende hat Gewissen, der Handelnde ist immer gewisses Gewissen, stammt, wie alle Goethischen moralischen Maximen, nicht nur aus einer strahlernden Beobachtung, sondern aus einem persönlichen Philosophischen Konflikt.

Der Gegensatz zwischen Wirken und Schauen ist so früh schon dargestellt worden, als das Menschthum überhaupt zur Erkennung der Kräfte gelangt war: bei dem ersten Manne in dem sinnliche Auge und begrifflicher Geist sich aus gemeinsamer Wurzel gabelten und erstmals getrennt, auch zum erstenmal einer nachträglichen Verantwortung fähig und bedürftig wurden, bei Plato, dem ersten Allegoriker, und auch die Ausdeutung des mythischen Paars Prometheus-Epinet.

antike Mythus und seine Deutung konnte jedoch für Goethe erst fruchtbar werden, als sein eignes Leben jenen Gegensatz akut machte. In seiner Jugend hatte er, weil ihm noch nicht erlebbar, die ganze Seite des Prometheus-mythus (obwohl sie als literarische Anregung ihm schon genau so vorlag wie später) beiseite gelassen die sich auf den Gegensatz zwischen Tun und Schauen bezieht, und er hatte nur die ihm damals dringliche Motivgruppe ergriffen die sich aus des Prometheus Kampf gegen die Götter und auf sein Wirken für und auf die Menschen ergibt. Die literarische Anregung, die Weiterbildung platonischer Gedanken ist für die Pandora so wenig entscheidend wie für den ersten Prometheus, sondern der dem platonischen allerdings artverwandten Lebenszustand des alten Goethe, wodurch ihm der seit Jugend vertraute Epimetheus-mythus, eine bisher starrgebliebene Motivgruppe dieses Mythenkreises, zu reden anfing. Die literarischen Motive und Anregungen liegen für einen allbelesenen Geist wie Goethe jederzeit bereit, und man muß sich der in Philologenkreisen bewußt oder unbewußt wirksamen Vorstellung entschlagen, als entstehe ein Werk, indem der Dichter beim Blättern an ein recht gedanken- und bilderhaltiges Motiv stößt und dabei denkt: „das wäre was für mich, das will ich behandeln“ oder gar daß er eigens blättere, um solche Motive zu finden. Aus der dem gebildeten Geist allgegenwärtigen Motivmasse beginnt erst beim Kontakt mit einem wahlverwandten Erlebnis, das sich nicht rufen läßt und das ein Ergebnis der ganzen Lebenstufe sein muß, der Gestaltung das Motiv entgegenzukehren. Ein an sich reiches Motiv ist nicht für jeden schöpferischen Geist, nicht für jede Lebensstufe, nicht für jeden Augenblick dieser Stufe fruchtbar. Wo der Dichter das Motiv fand ist für die Frage warum er es behandelt minder wichtig als wann es ihn traf und befruchtete. Damit Goethe den Prometheus-mythus um den Epimetheus-mythus erweitern, um den Zeus-mythus verkürzen konnte, mußte er das beschauliche Element seines Wesens verstärkt und als Gegensatz gegen sein wirkendes gesteigert fühlen. An die Stelle des Gegensatzes Prometheus-Zeus, der nur seiner Jugendstufe entsprach, wuchs der Gegensatz Prometheus-Epimetheus, den nur der alte Goethe durchdeuten konnte. Beiden Stufen gemeinsam ist das Symbol des prometheischen Wirkens für die Menschen: die Pandora-sage. An dieses neutrale Mittelstück allein konnte Goethe bei der allegorischen Wiederaufnahme des Mythus im Alter wieder anknüpfen, da ihm dies genau so wie in seiner Jugend lebendig geblieben war. Aber daß er wieder anknüpfte verdanken wir nicht dem lebendig gebliebenen, sondern dem neu zu belebenden Motivkreis der dem jetzt neuen Gegensatz zwischen Wirken und Schauen entsprach: dem Epimetheus-motiv.

So erklärt sich der Titel Pandora oder Pandoras Wiederkehr, aus Goethes innerlich noch nicht abgebrochener Beziehung zum alten Stück, möchte das neue keineswegs als bloße Fortsetzung dazu gedacht sein. Die Hauptfigur des neuen Werks ist Epimetheus - wenigstens ist er der tragisch-seelische Mittelpunkt des dem Prometheusstück neu angebauten Teils. Die Hauptfigur des Jugendwerks ist, in weit höherem Maß, Prometheus selbst. Beiden Werken gemeinsam ist nur der durch Pandora vermittelte Motivenkreis. „Prometheus“ konnte das neue Werk ohne Irreführung seinen Schwerpunkt und Mittelpunkt nicht heißen. „Epimetheus“ hätte es können, aber damit hätte Goethe den ihm wertvollen Zusammenhang mit dem Jugendwerk geopfert und verleugnet. Dieser wurde aufrechterhalten indem er das Werk bezog auf die beiden Werken gemeinsame Mittelpunkte (wenn auch nicht Hauptfigur) auf Pandora. Der Titel „Pandoras Wiederkehr“ („Wiederkehr“ nicht nur für Prometheus, sondern auch für Goethe) vermied den Anschein einer Wiederholung und den Anschein einer voraus Neuerfindung, und drückte das Verhältnis zwischen dem Jugend- und dem Alterswerk gut aus: die erneuernde Erweiterung eines für Goethes Leben bedeutenden alten Motivkreises. Wenn er zu den Träumen seiner Jugend, seiner schöpferischen Morgenfrühe mit einer scheinbaren Dankbarkeit zurückkehrte, immer wieder von ihrem Anhauch, ihrer belebenden und fruchtenden Ausstrahlung angelockt, so mochte er das wohl sehr gut dem Bild einer Wiederkehr seiner Träume. In diesem Sinn hat er die Wiederholung der Faust geteilt mit dem Vers »Ihr naht euch wieder schenkende Gestalten«, in diesem Sinn, wenn auch nicht nur und hauptsächlich in diesem Sinn, gab er seinem Epimetheus-drama den Titel »Pandoras Wiederkehr«.

Da das Pandora-spiel konzipiert ist aus dem Prometheus-Epimetheus-Gegensatz, hat die alte Prometheus-gestalt sich symmetrisch gerichtet, ihrem Gegenstück; er ist nicht mehr der Rebell, sondern der Tatig-Werde. Die ganze Seite seines Wesens die sich gegen Zeus kehrt hatte in Goethes Altersstimmung noch in einem auf dem Gegensatz zwischen Wirken und Sinnen aufgebauten Werk Platz. Die Funktionen und Haltung des wirkenden Menschen hat Goethe nicht als einheitliche Handlung und Haltung des Prometheus dargestellt, sondern schematisch verteilt: die Chöre von Kriegern, Hirten, Bauern, Schmieden usw. -- die verschiedenen Richtungen menschlicher Tätigkeit, die Bändigung der Elemente, Eroberung und Ausbeutung der Natur, die menschlichen aus der alsbald sich ergebenden freundlichen oder feindlichen Wechselbeziehungen die als Stände erscheinen. Was aus dem Streben, Wollen, Tun entsteht,

werb und Beruf, wird um Prometheus gruppiert. Dekorativ gestellte und sierte Figuren mit in den Mund gelegten Erfahrungs- und Gesinnungsfüchen, nicht verkörperte und sprachgewordene Erlebnisse, sind die Begeisterer des Prometheus. Er selbst erscheint nur als der abstrakte resümierende Genius des Wirkens und Handelns überhaupt, nicht als Sprachgestalt des ethischen Wesens welches sich als titanischer Wirkungsdrang entlädt, wie der erste Prometheus war. Dieser zweite Prometheus und sein Kreis entnahmen nur Goethes Dekorationskunst oder Weltweisheit. Die Goethische Dichtkunst und Lebenswallung hat keinen unmittelbaren Teil daran. Also wäre da wo Goethe scheinbar an sein Jugendwerk anknüpft ist er der Art, Art und Fülle nach ihm am fernsten: der Prometheus der Pandora hat mit dem ersten nur den Namen und die stoffliche Herkunft gemein. Er und seine attributären Chöre sind gespeist aus der kühnst, dem Herzen fernsten nicht Goethischen Gehalts.

Die Auseinanderlegung eines Gedankens in sein Prinzip und in seine Folgen, wie es Goethe bei dem Prometheus, als dem Genius des Wirkens, und seinen Begleitern, als den Arten des Wirkens, getan hat, diese Spaltung in Erscheinungsgrund und Erscheinungsformen der Seelenkräfte wiederholt sich auch bei dem Mittelstück der Pandora. Elpore und Epimeleia sind, als Hoffnung und Sorge, als Verheißung und Reue, nur die beiden verselbständigteten Ausstrahlungen der Macht welche sich in Pandora offenbart: sie seelisch gedeutet, die Phantasie, die Illusion kraft welcher der Mensch der sieht, sucht und flieht, kraft welcher er in Vergangenheit und Zukunft lebt, Ideale und Phantome, Hoffnungen und Befürchtungen, Ahnungen und Erinnerungen hat, kosmisch gedeutet, die ursprünglich zeitbilderschaffende Macht, als solche zugleich Göttin des Schicksals, der Schönheit und des Traums. Ursprünglich ist sie eine rein kosmische Power, noch im alten Prometheus-fragment:

Heiliges Gefäß der Gaben alle
Die ergötztlich sind
Unter dem weiten Himmel
Aut der unendlichen Erde ..

durch ihre Zeit- und Seelenweltung, das heißt durch ihr Eingehen in die Unschlichkeit, durch ihre Ankunft bei Prometheus, dem zukunftsfordernden Wirkter, und bei Epimetheus, dem vergangenheitsdurstigen Sinner, wird diese kosmische Göttin zur Seelengöttin und hinterläßt, vor ihrem Zurückkehren in die überseelische Sphäre, den Menschen ihre zeitgeformten Erinnerungen, ihre Ausstrahlungen, ihre Töchter: Elpore und Epimeleia. Ihr Abschied und ihre Wiederkehr bezeichnen in allegorischem Geschehn die

Wechselbeziehungen zwischen dem menschlichen Bedürfnis und der menschlichen Erfüllung. Im ersten Prometheus ist Pandora ein Geschöpf des Titanen und gleicher Art mit ihm. Auch Prometheus ist dort gedacht, die Schöpferkraft schlechthin, und -- wie sehr immer aus seelischem Sinn geformt -- eine kosmische Gestalt, geboren aus dem Gefühl eignen sollte, nicht bloß wie der Prometheus in der Pandora, die Verkörperung menschlichen Gesinnung. Die zweite Pandora ist göttlichen d. h. kosmischen Ursprungs, für die Menschen zugleich Gegensatz und Ergänzung, zu Gefahr und Lockung. Als Göttin des Traums und des unberechenbaren Schicksals von vornherein dem wirkenden, tätig begrenzten Prometheus unbrauchbar, ist sie für Epimetheus, den Schauenden und Sinnenden die eigentliche Weltschöpferin.

Pandora ist die Vermittlerin zwischen Menschlichem und Göttlichem nicht selbst Göttin, aber göttlichen Ursprungs und menschlicher Wirkung. Prometheus hat von seinem Urcharakter das bewahrt daß er sich Göttliche nicht kümmert, als um etwas das er nicht beherrschen, er nicht wirken kann. Er beschränkt sich auch in der „Pandora“ gegen den menschlichen Kreis „den seine Wirksamkeit erfüllt“ und zieht wußtsein die Grenze gegen alle Gewalten für die er die Verantwortung nicht übernehmen kann: gegen Pandora als das grenzenlose Bilderspiel der Seele und den grenzenlosen Zufall des Schicksals. Seine allegorische Aussicht ist dieselbe die der alte Faust mächtiger ausspricht mit den Wörtern:

Der Erdenkreis ist mir genug bekannt.

Nach drüben ist die Aussicht uns vertraut;

Tor, wer dothrin die Augen blinzend richtet,

Sich über Wolken seines gleichen dichtet!

Er stehe fest und sehe hier sich um.

Aber Faust ist nicht mit diesen Worten erschöpft, so wenig wie Oedipus. Derselbe Faust spricht die Worte:

Dämonen, weiß ich, wird man schwerlich los,

Das geistig-strenge Band ist nicht zu trennen.

Und wären jene Verse ein Leitwort für das Prometheus-Pandora-Drama (das ja in dem Pandora-Stück ungespielt bleibt und der Vorgeschiedene gehört) so passen diese für das Epimetheus-Pandora-Drama. Prometheus ist der Mensch als Wille, der die Dämonen -- und Pandora ist ein Mensch -- kennt und durch Werk und Wissen ausschließt. Epimetheus Mensch als Seele, der sich mit ihnen einläßt, mit ihnen zeugt. Die sind die Gemütszustände, halb dämonischen, halb menschlichen Ursprungs.

eitformen der Seele, Elpore und Epimeleia. Aber auch Prometheus nen Sohn, der die Züge des Vaters trägt, Wille und Trieb, nur ohne Fressen und die Zucht des Vaters; den Phileros, die Leidenschaft in Form als Liebe, Sehnsucht, Eifersucht, Zorn, Rache, Verzweiflung. Er bleibt nicht unberührt von dem Zauber des halbdämonischen Geistes und daraus erwächst das Phileros-Epimeleia-drama, welches die göttliche Handlung der Allegorie ausmacht und zwischen dem reinlichlichen Kreis des Prometheus und dem menschlich-dämonischen des Epimetheus erst eine dramatische Verbindung und Einheit herstellt.

Pandora selbst, als Dämon, schwebt über dem Ganzen und waltet durch ihre Ausstrahlungen in die Handlung hinein. Auch sie ist keines nichts Einzelnes, sondern so wie Prometheus mit seinen Werkzeugen, wie Epimetheus mit seinen Töchtern und Phileros, zu einem Kreis angegliedert, wovon im ausgeführten Teil nur Eos auftritt. Eos ist die Göttin, die sich nicht unmittelbar ins Menschliche eingelassen hat. Ganz frei von den Verwirrungen des menschlich-göttlichen Geschehens, kann sie am Ende, dramatisch gesprochen, als Versöhnerin, dekorativ gesprochen, als Göttin heilweise auftreten. Im Personenverzeichnis sind „Helios“ und „Dämonen“ hinzugefügt, wodurch der Götterkreis wohl noch ausgefüllt und ergänzt werden würde. Die dekorative Konzeption des Ganzen erfordert daß die niederen Mächte, menschliche, halbgöttliche und göttliche, gruppenweise erscheinen. Die rein dramatische oder geistige Aufgabe hätte eine Kostümierung eher gestattet, ja gefordert (wie in Iphigenie oder Tasso) und die möglichst reiche Gruppierung war ein Verlangen von Goethes Auge. Von der Pandora sind die dichterisch schönsten und heute noch durch und durch lebendigen Stellen nur diejenigen welche aus den Herzverschüttungen geboren sind, welche Goethes Liebe als Schmerz, Sehnsucht und Leid ausdrücken, unabhängig von den dramatischen und allegorischen Erfahrungen des Ganzen worin sie stehen. Was Prometheus und sein Kreis bestimmt ist genährt mit Goethischem Weltwissen, Weltschauen, Weltdeuten, überall steht hier zwischen dem Ton und dem Sinn der Lehrzweck die artistische Absicht, nirgends ist der Vers, der Tonfall selbst die einzige mögliche Form wie gerade dieses Leben lautwerden konnte. Der Unterschied zwischen Ton und Sinn ist hier am weitesten, die Filterung des ursprünglichen Lebens durch das Bewußtsein des Weisen und den Kunstsinn des Dekorateurs am gründlichsten. In den Reden von Elpore, Epimeleia, Epimetheus ist der unwillkürlichen Sprachwerdung von Gefühl und die Möglichkeit durch das kontrollierende Bildnerbewußtsein schon so rigoros versperrt -- oder vielmehr das Bildnertum Goethes reicht

hier aus dem Denkbezirk bis in den Gefühlsbezirk hinunter, oder die Grenze zwischen gekonntem und gemüßtem Ausdruck auch deutlich unterscheiden läßt. Hier kommen nicht nur Erfahrungssinnungen, wie in den Prometheusreden, sondern Empfindungen zumeist durch Erinnerung gemilderte, zu Wort.

Daß dieser Bezirk gefüllter war mit Goethes Glut und Not, schon aus den Ansprüchen des Gegenstands. Prometheus soll ja den Wirkern darstellen; dies war, wo es durch allegorisches Bild durch dramatische Gebärdung geschehen müßte, nur durch Wiederholung der Erfahrung, durch Reflexion und Abstraktion möglich; der Tatkraft an sich hat nicht das Bedürfnis sich sprachlich zu entfalten, was in Goethe tathhaft war befriedigte sich im Tun und Schaffen, eigentlich im Dichten. (Der Prometheus seiner Jugend war nicht aus seinem Tatwillens, sondern seines Schöpferdrangs, seiner Kreativität einer allgemeinen, dem Dichtertum näheren Form der Expansion.) Ist gerade die Allegorie der Tatkraft, Prometheus, notgedrungen mehr und abstrakter als die Allegorie des Sinnens und Empfindens, Prometheus? Der Empfindung und dem Sinnen ist das Sprechen ja schon ein Bedürfnis. Epimetheus war also an sich dem Wesen Goethes, konnte darum voller und leichter aus seiner Seele empfangen: „Der Dichter gemäßiger Empfindung ausdrücken als Tätigkeit darstellt.“ Der alte Faust, von dem Erinnerungsbilde des großen Friedrich angesprochen, steht trotzdem vor uns mehr als der Strebende denn als der Wirkende. Shakespeare aber, der zumeist unter den neueren Dichterlichen Menschen in unmittelbaren Sprachausdruck gehabt hat, kann kein Wort auch nicht das eigentliche Tätertum, sondern heroische Szenen aus denen Taten fahren, nicht Bilder des Tuns und Wirkens, sondern Wollens, Siegens, Kämpfens. Shakespeare kennt den Tatmensch, den Kämpfer, für Goethe ist die Tat nur darstellbar unter der Form des Tatmenschen, die Shakespeare ganz unbekannt ist, und unter der Form der Tatmenschen, welche überhaupt die allgemeine Form menschlicher Leistung, der menschlichen Heraustretens aus dem bloßen Sein und dem bloßen Innenleben ist. Daß das Empfinden in der Richtung des Dichtens läuft, ihm „entgegenkommt“, während das Tun sich von ihm entfernt — das macht den Epimetheus, der Elpore und der Epimeleia zu einem bequemeren, ursprünglicheren Ausdruck dessen was sie ausdrücken sollen als der Prometheus.

Dies gilt erst recht von dem dichterischen Ausdruck der geistigen Empfindung, der Leidenschaft. Ist Sprache dem Tun fremd, oder

ung gemäß, so ist sie der Leidenschaft (zumal beim ursprünglich dichterischen Menschen, dem ein Gott zu sagen gab was er leide) notwendig die einzige Entladung des unbefriedigten Gemüts. Darum sind diejenigen Stellen der Pandora wo der allegorische Plan den Ausdruck von Leidenschaft verlangte aus Goethes Gesamtfülle geboren, weil hier der führende Augenblick Goethes Elemente, Geist, Sinne, Seele, zu der unbenennbaren Einheit zusammenschmilzt woraus allein die höchste Dichtung entsteht. Nur dort besteht keine Trennung mehr zwischen dem Können und dem Müssten, dem Wissen und dem Schauen, der Sinnlichkeit und der Weisheit, welche bei der bloßen Allegorie gesondert oder kombiniert am Werke sind. Freilich, solche glühenden und im höchsten Sinn schöpferischen Stellen sind bei der Pandora nur eingefügt in den nicht aus ihnen geborenen Gesamtplan lehrhaften oder dekorativen Ursprungs. Hätten sie das ganze Werk durchdringen können, wären statt jener „Festspiel“absichten sie die formende Kraft des Ganzen gewesen, wäre der Gesamtplan die Ausstrahlung des in solchen Stellen sprachgewordenen Erlebens: dann wäre die Pandora nicht eine Allegorie der menschlichen Seelenkräfte geworden, sondern eine weitere Tragödie der menschlichen Illusion, nach Werther, Tasso oder Faust, aber eines alternden Werther und eines träumenden Faust.

Doch eben weil diese Art Leidenschaft nicht mehr das Ganze von Goethes Welt ausmachen durfte, weil sie nur eine Seite seines späteren Lebens erden konnte, weil sein Epimetheustum durch sein Prometheustum im Gleichgewicht gehalten war, weil jeder Überschwang seiner Seele sich jetzt heilen mußte an der Welt die ihr Bereich und ihre Aufgabe war, konnten sich seine leidenschaftlichen Augenblicke, unbeschadet ihrer an sich gleichgebliebenen Glut und Tiefe, nicht mehr zu Tragödien auswachsen als Werther, Tasso, und der frühe Faust. Denn dazu würde die Weltverdung des tragischen Gefühls gehören, nicht nur die Mensch-verdung! Es ist ein Unterschied ob man, von einem Leiden ergriffen, seinen Zustand ausspricht, oder ob man ihn zugleich als das Wesen der Welt, des Menschen überhaupt nimmt, ein Unterschied ob man die Welt über dem schmerzhafth bewegten Ich vergißt, sie in es hineinreißt oder ob man dies Ich als Welt, in der Welt wiederfindet: das eine hat Goethe in manchen Gedichten getan, das andre in Tragödien. Die Welt als Ganzes tragisch sehn, wie Schylius, Shakespeare und der Werther-Goethe konnte der alte Goethe nicht mehr, wie tief er auch noch an sich und der Welt leiden mochte. Seine Leidensaugenblicke hielt er in Gedichten fest oder fügte sie einem Gesamtbild der als Ganzes nicht tragisch gesehenen Welt ein. So erscheinen Migon und der Harfner in Wilhelm Meisters Lehrjahren, und Einlagen sind

in der Pandora jene drei Gesänge, die zwar nicht den seelischen Punkt oder gar Ursprung des Werkes enthalten, wohl aber die dichterische Kraft: des Philetos „So glaubest du, Vater, nun sei ich“ des Epimetheus „Der Seligkeit Fülle, die hab ich empfunden“ allem „Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist“.

Sie gehören etwa demselben Gefühls- und Gemütszirkus an, wie die Lynkeusslieder, und unterscheiden sich gleich diesen von Goethes übriger Lyrik durch die logisch fast undenkbare, aber künstlerische Einheit von abstrahierender Überblicksferne und leidenschaftlicher Griffenheit. Es sind zugleich fast Lehrstücke Gedichte über das Wohl der Liebe, die Macht der Schönheit und die Qual der Sehnsucht schreibende, wie sie einem weltentrückten Weisen nach Überwindung aller Scheinen mögen, und heilige Ausbrüche eines augenblicklich erlösten Gemüts. Sie scheinen gedichtet aus dem Willen des alten Goethes, sinnlicher Zusammenfassung der bedeutenden Zustandszeichen und wie es die Allegorie, als Einigung von Weisheit und Dekoration, brachte, und dann wieder aus dem Druck eines überwältigenden, das nur ihm ganz eigen war. Das erklärt sich nur oberflächlich auf sonderen Platz den gerade diese Gedichte einnehmen, als lyrische in eine dramatische Allegorie, wobei sinnliche Lebendigkeit und Gültigkeit ja zur Aufgabe gehörten. Dass Goethe sich solche Aufgaben stellte und daß er sie lösen konnte, ist schon eine Erscheinungsform seiner Pubertät^{*)}. Er hatte die Jugendkraft, ganz und innig im Anfang zu leben und diesen Augenblick in Sprachgebild zu bauen, noch ungeküsst, und darum teilen diese Einlagen mit seiner Jugendlyrik die gleiche Bewegtheit des erschütterten Herzens, welche sich in Augen auslädt. Aber dazu gekommen war die Distanz zum erlebten Blick, die auch diesen einreichte in einen fertigen Weltplan. Die Verbindung der ursprünglichen Gilut mit dem weisen Ordnerblick, der Gießerei mit der Wissensweite, die Überwölbung eines Empfindungsherde, der kühlen Geisteshimmel worin er, wie sehr Feuer und Mitte, doch Funken war, diese Ungebrochenheit der eignen Leidenschaft bei zeitigem Wissen um den Sinn der Leidenschaft im Weltplan^{*)}, dies ist das höchste Alterslyrik überhaupt ihr Gepräge — der Klang und Ausbruch, von Didaxis und Lyrismus: nur den Lynkeuss- und dora-gesängen gemeinsam ist, daß sie nicht, wie etwa einige Suleikas oder die Marienbader Elegie, von der Leidenschaft ausgehen und

^{*)} Sehr verschieden von der „Ironie“, der Brechung des Lebens durch das Drama, dem humoristischen Spiel mit dem Ernst als einem nur relativen Zustand.

allmählich in die Weisheit ausbreiten, die eigenste Glut in das allgemeine Menschenall weiterleiten zur Helle, sondern von der allgemeinen Lehre, dem Weltwissen aus sich nach innen hin verdichten, und dabei wirklich bis an das pochende Herz mit Wort und Ton durchdringen. Die Ausfaltung der Leidenschaft zur Weisheit hatte Goethe in vielen Gedichten vollbracht; für seine Ein-glühung der umspannenden Weisheit zum Gefühlsausdruck sind diese Einlagen-gedichte die einzigen Beispiele. Denn seine Alters-weisheit, wenn einmal losgelöst von dem leidenschaftlichen Anlaß, fand den Weg bis zum heißen Herzen nicht mehr zurück: sie blieb, auch in Gedichten, kühler Lehrspruch oder ferner Umlblick. In den Lynkeus- und Pandora-einlagen jedoch verlangte die allegorische Situation eine solche Umkehrung; die Personen denen sie in den Mund gelegt wurden waren selbst schon Geschöpfe jener abstrahierenden Weisheit, nicht der Leidenschaft, aber was sie zu sagen hatten war, innerhalb der Allegorie, nicht Weisheit, sondern Leidenschaft, mußte also aus Goethes Gefühl gespeist werden. Nicht Goethes leidenschaftliches Ich redet hier unmittelbar, sondern die im allegorisch leidenschaftlichen Ich vermittelte Weisheit Goethes . . . das ist der Weg von Hirn zu Herz den Goethes Seele in diesen Versen durchmäßt.

Die Entstehungsart der Pandora bestimmt, wie ihren Bau und die Anordnung der verschiedenen Seelenschichten, auch den Sprachstil bis in die Einzelheiten der Grammatik hinein. Man beachte Goethes Wort über dies Werk, das ebenso sehr der Anlage wie der Ausführung gilt „Es ist alles wie ineinander gekeilt“. Einem solchen Ausdruck konnte Goethe, dessen Gleichnisse wirkliche Anschaulungen des Vorgangs sind, nie von einem Werk gebrauchen das einheitlich aus einem Keim entfaltet war. Das Wesen dieser Allegorie, daß in ein vorgezeichnetes, lehrhaftes und dekoratives Gerüst, das der Weise und der Maler Goethe errichtet, verfügbare Erlebnismassen des Dichters Goethe eingefüllt, ja eingepräßt wurden, ist durch jenes Zimmermannsgleichnis drastisch verdeutlicht. Die Umrisse der auszufüllenden Formen, die Fächer für den Gehalt waren hier schon gefertigt durch das vorausnehmende Bewußtsein und durch die dekorative Phantasie Goethes. Gegeben waren die hellenistischen Figuren und ihre Bedeutung: es galt jetzt sie mit Worten dicht zu machen, die Bedeutung sinnlich herauszuarbeiten, durch Füllung möglichst vieler Lebensmassen. Gegeben waren die Versmaße und Rhythmen — gemäß der Festspielabsicht hellenisierte und mannigfaltige — wie beim Operndichter ja auch Rezitative, Arien, Chöre vorgeschrieben und auszufüllen sind. Form und Gehalt waren nicht gleichzeitig da, die Form nicht der wachsende Leib, sondern das

zu füllende Gefäß des Lebens. Da nun der Gehalt hier für das Gefüll viel war, der Dichter aber doch möglichst alles unterbringen wollte, stand daraus die fast gequollene Dichtigkeit, die Überschwellung mit lichen Anschauungen und seelischer Bedeutsamkeit, die getriebene, heftig getriebene, übertriebene, barocke Gebauschtheit und Gedrungenheit von Goethes sonstiger ruhig getragener, rein ausgestränter oder am gebreiteter Ausdrucksfülle sich sehr unterscheidet. Eben diese Besonderheit wollte er mit dem Ausdruck „ineinandergekettet“ bezeichnen.

An Behagen fehlt es freilich auch hier nicht: ja man merkt die Freude am langsamem Einpressens und Heraustreibens, das Vergnügen an Füll-Überfülle, mit dem Goethe hier eine eigne Vers-technik und sogar Gr. tik übt, um in den kleinsten Raum ein Maximum von Bildern, Wendungen, Lehren, selbst Wörtern zu drängen. In der Pandora waltet eine artis. Wollust des Bosselns, des Hineintreibens und Heraustreibens, des Zwängens und Drängens, und nie hat sich Goethe weiter entfernt von seiner lichen Abneigung gegen das „Forcieren“. Dass er dabei die Sprachtechnik der griechischen Tragödie, zumal der Chöre, vor Augen hatte, ist ja aber nur weil sie damals seiner inneren Neigung und äusseren Aufgaben sprachen, konnten ihn diese Muster antegen. Die Gedrungenheit der griechischen Tragödie — ebenso wie der Pindarischen Gesänge und der ihnen angeglühten Goethischen Jugend-hymnen und Rhapsodien — hat gern einen anderen Grund: den dithyrambischen, bilderverknüpften massentürmenden, durch Kothurn, Gesang und Maske zugleich gesteigerten und gestauten Überschwang, in dem die logischen Vermittlungen und Gänge aufhören. In der Pandora dagegen war es gerade die langsame, gewußte, mit handwerklichem Nachdruck, mit raffiniertem Tastgefühl, geschärftem Blick für die gedrungene Einzelform arbeitende Zierkunst, die die sprachliche Forcierung und Farcierung zeitigte, der intellektuelle und gar nicht rauschhafte Wille jede Spanne Vers aufs Knappste zu nichts Unanschauliches, nichts Unbedeutendes, nur sinnlich Eindringliches und geistig Umspannendes zu sagen. So sind harte Bosselien und sarkastische Ausmalungen entstanden wie die folgende:

In Flechten glänzend schmiegte sich der Wunderwuchs,

Der, freigegeben, schlängengleich die Ferse schlug.

So sind die Chöre überladen bis zur Undeutlichkeit mit aufgereihten Zerbildern, aus dem Bestreben in einer Strophe eine Menge Tätigkeiten veranschaulichen und auszudeuten:

Erde sie steht so fest,
Wie sie sich quälen lässt,

Wie man sie scharrt und plackt,
Wie man sie ritzt und hackt
usw.

So erklärt sich die immer gewichtige, aber oft erzwungene Spruchweisheit, in die heinähe jede Anschauung und Ausmalung ausläuft. Sprüche sind die Klammern womit der Weise die Ornamente des Malers trennt oder vernichtet . . besonders die Stichomythien werden durch die Neigung zur Sen-tenz fast jeden dramatischen Nervs beraubt zugunsten der Sinnfülle.

Dieser Wille zur äußersten Füllung führt zur Überspannung der grammatischen Funktionen die verdichten oder steigern: daher die vielen Partici-pia Praesentis, als welche in ein Wort einen Nebensatz zusammendrängen, die vielen Superlativs, als welche ohne Raumerweiterung die Gewichtigkeit eines Adjektivs hinauftreiben, die gedrungenen Komposita (Hämmer-chor-tanz, Ruhmahl, finsterfüßig usw.) als welche auf ein Wort mehrere Anschau-ungen laden. Die Merkmale des Pindarischen oder der Pindarisierenden Jugenddichtung Goethes finden sich hier wieder, aber aus anderem Grund: dort ist das Zusammenballen getrennter Sphären, das Niederreißen der bloß logischen Brücken und Scheidewände, die Spannung, die Überspan-nung, die Mischungs- und Sprengungslust eines überfüllten Gemüts der Ur-sprung der kühnen Grammatik: hier das bewußte Bedürfnis des Zusam-men-biegens, der Umklammerung, der Raum-ausnutzung, der größtmöglichen Verdichtung und Füllung. Damals wollte ein innerer Reichtum sich durch Aufhebung vorhandener Engen Raum und Bewegungsfreiheit schaffen, diesmal sollte äußerer schon auseinandergetretener Reichtum ins Faßliche und Begrenzte wieder zurückgebracht werden. In beiden Fällen war die Grammatik der logischen Läßlichkeit unbrauchbar und durch eine straffer gespannte, von der gebieterischen Fülle erzwungene zu ersetzen. Die Gram-matik von Goethes Jugendlyrik kommt aus einem Druck, einer Spannung von innen nach außen, die Grammatik der Pandora (und verwandter Stel-len aus Faust II) aus einer Spannung von außen nach innen: Verschiebung, Entfernung der logischen Zwischenglieder, der grammatischen Grenzfunk-tionen war beidemal die Folge.

Der gedrängten Bedeutsamkeit entspricht bei einer Allegorie die gedrängte Sinnlichkeit, und auch als Dekorateur hat Goethe hier seine Mittel bis zur Überladung gehäuft, selbst auf Kosten der reinen Architektur und der Stileinheit. Schon die Mannigfaltigkeit der Strophengebilde, der rasche und bequeme Wechsel der Versmaße dient eher den Bedürfnissen eines Sing-spiels, bei dem Musik und Dekoration Selbstzweck sind, als denen eines Dramas. Die vollendete Kunsts-fertigkeit Goethes verdeckt hier die Willkür

des Gefüges, oder vielmehr die Kunstfertigkeit, das souveräne Spielen der technischen Formen und Mitteln wird, nach Barockweise, selbst das Ornament überwuchert oder sprengt die Architektur. Innerhalb Strophen und Verse verselbständigen sich wieder die Klang- und Beweismittel: Reime, Metren, Alliterationen werden gehäuft, als gälte es eine lende Musik durch Wortwirkungen zu ersetzen oder sich neben einer Chester zu behaupten. Die Chöre bieten zahlreiche Beispiele für diese Operung, und die drei einfachen und herzlichen Gesänge, die „Arie Phileros und des Epimetheus, machen durch den Gegensatz nur deutlich wie sehr die Chöre mit musikalisch dekorativen Effekten, die „Rezitativ“ (die in Trimetern abgefaßten Dialoge und Monologe) mit bildnerisch danklichen Inhalten beladen sind.

Goethes Pandora ist die Kundgebung eines Zustandes oder weniger einer Goethischen Stimmung die sich als barocke Allegorie ausdrückte wollte und konnte, und als solche vollkommen. Eine andre Frage ist dieser Zustand gegenüber einem welcher sich als ein Hamlet oder ein Faust kundgibt schwächer und dünner ist, ob die Krättelagerung von vollkommenen Allegorien hervorgehen (nämlich ein Überwiegen der östlichen über die schöpferischen und eine Trennung der denkenden von den sinnlichen Kräften, mit nachträglicher Wiederverknüpfung) untrüglich ist als diejenige woraus Mythen oder Symbole entstehen. Diese Frage jährt sich, aus unserem Wunsch nach einem geistig und sinnlich einheitlich verleiblichenden, unmittelbar formhaften und gleichmäßig durch Menschentum: ein Wunschnbild das uns nicht vorschweben könnte, es nicht von den Griechen als Volk, von Shakespeare als Werk und Goethe als Person verwirklicht worden wäre. Von diesem Wunschnbild aus ist die Pandora – in sich und innerhalb ihres Zustands unantastbar – ein Abfall. Wenn Goethe nur Werke dieser Lage geschrieben hätte, nur unser größter Allegoriker wäre, würde er, so vollkommen diese Werke in ihrer Lage sind, nicht zu den großen Steigerern des Menschentums und Deutschtums gehören. Wir hatten die Lage der das Werk stammt halb Goethes Gesamtwesen abzugrenzen, seinen Sinn und seine Länge nur als Ergebnis eben dieser Lage zu deuten: es ist der Ausdruck einer bestimmten Schicht innerhalb seiner Altersgesinnung. Wie wenig die beiden großen Werke Pandora und Faust beweisen die beiden großen Werke aus dem gleichen Jahrzehnt, die historisch-symbolische Darstellung seiner Jugend, Dichtung und Wissenschaft und der lyrische Ausdruck seines Alters, der Westöstliche Divan.

DICHTUNG UND WAHRHEIT

AUS meinem Leben. Dichtung und Wahrheit" entstammt, wenn auch durch Aufforderungen von außen angeregt (von denen das Vorwort Kunde gibt) dem gleichen Bedürfnis Goethes nach Überschau seines Gesamtdaseins, der gleichen Altersfähigkeit, sein Gewordenes als selbstständiges Bild abzulösen von seinem Werden, der die Pandora ihren Ursprung verdankt. Beide Werke, so verschieden sie sind, atmen in der gleichen Luft geklitten Alters, das rückblickend sich des nach außen hin als Werk und Macht Erreichten freut und mit wehmütinger oder zufriedener Weisheit der Schranken und Opter gedenkt die das Innere bringen mußte, um dahin zu gelangen. Beide Werke ziehen die „Summe seiner Existenz“, und zwar mit Bewußtsein, als einmalige Abschlüsse einer überschaubaren Entwicklung, nicht als Selbstdarstellung einer Krise, wie Werther und Tasso, oder des noch fortwirkenden Gesamtlebens, wie Faust, oder als Panorama der Elemente worin dies Leben sich abspielt, wie Wilhelm Meister. Pandora sowie Dichtung und Wahrheit setzen Goethes Leben als ein vergangenes voraus und unterscheiden sich dadurch von allen andren Generalbeichten Goethes, zumal vom Wilhelm Meister und vom Faust, welche aus noch gegenwärtigem Lebensstoff das Bild wirken. Giewiß ist auch an den beiden Alterswerken Goethes Gegenwart beteiligt, aber als gestaltende Kraft, nicht als gestalteter Stoff: als Luft und Stimmung ist Goethes Alter darin, als Zustand, nicht als Gegenstand.

Beide Werke lösen verwandte Aufgaben auf fast entgegengesetzte Weise. Pandora ist die Zusammenfassung der abstrakten Mächte des Goethischen Daseins als eines schlechthin menschlichen, Dichtung und Wahrheit ist die Darstellung des geschichtlichen Stoffs wodurch Goethe gerade Goethe, d. h. diese einmalige geschichtliche Person, geworden und erschienen ist. Während dort alles Einmalig-Geschichtliche zugunsten des Allgemein-Menschlichen, aus Goethe Sein abgerungen, bis zur Vernichtung sublimiert, gehoben, aufgehoben werden mußte, galt es hier das reine Menschentum recht tief und dicht einzubetten in die charakteristischen Erfahrungsmassen einer geschichtlichen Person, die er selbst war. Soweit wie die Forderungen eines philosophischen Systems von denen eines Geschichtswerks war die Aufgabe der Pandora getrennt von der die Goethe sich in Dichtung und Wahrheit gestellt hatte.

Hier lag denn auch das eigentliche Problem für Goethe, wenn er seine eigene Lebensgeschichte schreiben wollte, die Schwierigkeit, zumal für einen an Naturgesetzen orientierten Geist, einen geschichtlichen, d. h. scheinbar

willkürlichen und zufälligen Ablauf als solchen zu erzählen, die Lock aus der Tatsachenmasse sein Lebensbild zu formen, saftiger und gedgener, aus farbigerer Anschauung als bisher, und doch zugleich distanziert und objektiver. Fern genug durch sein Alter und gefüllt genug durch Erinnerungen, bedeutend genug für die Welt und saturiert genug für die, durfte er jetzt zu einer Verewigung der geschichtlichen Gestalt „Ciceron“ zu der er von Freunden aufgefordert ward und die niemand in der Welt leisten konnte, sich bereiter halten als je zuvor.

Von vornherein gegeben war ihm dabei die Gewissheit daß er die Aufgabe als Dichter lösen müsse und nicht als bloßer Historiker, wie auch die philosophische Aufgabe der Pandora als Dichter und nicht als Systematiker gelöst hatte. Ein dichterisches Sinnbild mußte auch eine Biographie werden, möchte sie an die Philosophie grenzen durch die Begriffe wonach er den Stoff ordnete oder an die Geschichte durch den ständigen Wert des Stoffs gegenüber der Gestaltung. Es ist vielleicht der einzige grundsätzliche Unterschied zwischen dem künstlerischen Geschichtsschreiber, wie Thukydides, Tacitus oder Ranke, und dem dichterischen Erzähler, daß für jenen der Stoff über oder neben der Darstellung sein wichtig und Eigenrecht behält, für diesen nur als Substrat der Form dient. Bei Geschichtsschreibern dunkler oder mythischer Zeiten, wo die Erfüllung und Phantasie sich vermischen, wie bei Herodot, Livius, den orientalischen und mittelalterlichen Chronisten, ist zwischen beiden Arten künstlerischen Berichtes kaum eine Grenze. Das war für Goethe als Dichter neu; sein biographischer Stoff hatte eigene Rechte, und konnte nicht beliebig sublimiert werden, wenn das Werk den geschichtlichen Anspruch nicht genügen sollte durch die es angestellt war. Es war weder ein erfundener noch ein gefundener Stoff, der sein Gesetz und seine Form von der Seele des Dichters erst empfangen müßte, sondern er brachte eine eigene Seele mit. Goethe konnte „sein Leben“ nicht mit gleicher Unbedingtheit entstehen lassen als den alldeutbaren griechischen Mythen oder die erst unter seiner Hand erwachende Faustsage oder gar die von ihm angezubetteten Mythen des zeitgenössischen Bürgertums. Hier begegnete ihm die gleiche Schwierigkeit die ihm das eigentlich historische Drama verleidet hatte (nachdem der Götz im ersten patriotisch-ästhetischen, von Herdets Geschichtsverständnis angefachten Jugendteuer gelungen war) die seinen Casar-Plan und Scheitern brachte, seinen Vorsatz einer Geschichte des Herzogs Bernhard von Weimar unerfüllt ließ, seinen Egmont aus einem historischen Drama zu einer bürgerlichen Tragödie mit politischem Hintergrund mache; eine bildnerische Abneigung gegen das Geschehene als rohes Faktum, und

etische Abneigung gegen das Geschehen als ungesetzliches Fatum. So Goethe sich der Geschichte genähert hat, tat er es vom Einzelmenschen aus wie in seinem „Winckelmann“ und „Hackert“, weil er hier um soviel mehr die Masse runden konnte, oder von der Bildungs-Ideengeschichte aus, wie in seiner Geschichte der Farbenlehre, in seinen en zu Cellini, zu Rameaus Nette oder zum Westöstlichen Divan, weil nur die Brechung des Gesetzes an geschichtlichen Medien nachzuweisen

In beiden Fällen war der Mensch und seine gesetzliche Entwicklung, nicht die Menschen und ihre zufälligen Ereignisse sein Augenmerk. So ihn das Werden anzog, so gleichgültig war ihm das Geschehen, die Begebenheiten, und nur wo er hoffen konnte durch eine Reihe Begebenheiten hindurch bis an ein gesetzmäßiges Werden vorzudringen, in einleitlichen anschaulichen Sinn in eine Folge bunter Ereignisse zu gelangen, nur dort also wo er als Bildner und Weiser sich dem geschichtlichen Stoff gegenüber behaupten konnte, nicht nur als Sammler, Forscher Berichterstatter sich darin betätigen, lockte ihn die Geschichte.

Wenn irgend ein geschichtlicher Stoff diese günstigen Bedingungen erreiche, seinen Widerstand gegen Geschichtsschreibung besiegen könnte, seine künstlich-menschliche Freiheit und Herrschaft sicherte, seine bildungsgeschichtlichen Ansprüche befriedigte, obendrein ihm klar und gegenwärtig und ihn von bloß papierner, lückenhafter Überlieferung unabhängig mache, so war es sein eigenes Leben. Und noch ein tieferer, ihm selbst leicht kaum bewußter Grund möchte dem alten Goethe eine geschichtliche Aufgabe jetzt truchtbater machen: die Zusammenschau von Natur-Schicksalsgesetz, deren dichterische Wirkung wir in den Wahlverwandtschaften gefunden haben, die Ausscheidung des Zufalls und der Willkür geschichtlicher Faktoren, der Glaube an ein „werdendes Gesetz“ auch Menschen geschehen, zu dessen Anschauung erst der alte Goethe getan war. Damit konnte auch seine Biographie, mehr als er es in früheren vermocht hätte, der historischen Willkür entkleidet, gesetzlich durchdrungen werden. Erst die Weltanschauung die ihm die Wahlverwandtschaften möglich hatte konnte auch seine Sprödigkeit gegen eine historische Aufgabe überwinden.

Wenn eine historische Aufgabe blieb es trotz aller der erwähnten Verstümmelungen womit sie seinem Künstler- und Denkertum entgegenkam: Werden mußte er unter der Form eines Geschehens darstellen, dem über er nicht frei war wie gegenüber seinen Romanstoffen, dessen Anfang und Folge er nicht bestimmen und willkürlich ändern durfte und auch dort durchdrungen sein wollte wo es ihm schon entfremdet war.

Wie sich die Aufgabe für ihn darstellte, eh er an die Arbeit ging, hat er selbst im Vorwort endgültig formuliert: „Indem ich jener . . . Forderung zu entsprechen wünschte, und mich bemühte die inneren Regungen, die äußern Einflüsse, die theoretisch und praktisch von mir betretenen Stufen, der Reihe nach darzustellen; so ward ich aus meinem engen Privatleben in die weite Welt gerückt, die Gestalten von hundert bedeutenden Menschen, welche näher oder entfernter auf mich eingewirkt, traten hervor; ja die ungeheuren Bewegungen des allgemeinen politischen Weltlaufs, die auf mich, wie auf die ganze Masse der Gleichzeitigen, den größten Einfluß gehabt, mußten vorzüglich beachtet werden. Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen gespiegelt. Hierzu wird aber ein kaum Erreichbares gefordert, daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, inwiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den willigen als unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet“. Wenn einer, so durfte Goethe sich die Kraft zur Erfüllung dieses Doppelanspruchs zutrauen, der sich auf die Wahrheit der Darstellung bezieht, und etwa den allgemeinen Historikertugenden „Quellenkunde“ und „historischer Sinn“ oder niedere und höhere Kritik entspricht. Die Hauptquelle war sein eigenes Gedächtnis, und die Grundlage seines historischen Sinns für die zu behandelnde Zeit war seine Erfahrung und Weltweisheit.

Aber nicht nur als Geschichtsschreiber, sondern als Dichter hatte er sein Leben zu behandeln, und der Titel „Dichtung und Wahrheit“ mag wohl gleichzeitig mit dem Entschluß entstanden sein den Wunsch seiner Freunde zu erfüllen. Als Dichter hatte er die Rechte der Form gegenüber den als berechtigt anerkannten Ansprüchen des geschichtlichen Stoffs zu wahren: planmäßige Abrundung des Ganzen zu einem einheitlichen Kunstwerk, Beziehung aller Teile und Schichten auf eine gemeinsame geistig sinnliche Mitte, einen „Helden“, Einheitlichkeit der Handlung bei aller Mannigfaltigkeit der Vorgänge, Sinnbildlichkeit und Schönheit jeder Einzelschilderung unabhängig von ihrem Quellenwert und ihrer historischen Tatsächlichkeit, und menschlich kosmische Fülle der geschilderten Vorgänge jenseits ihres geschichtlichen Zusammenhangs. Also dieselben Gebote die Goethe bei seinem großen Bildungsroman befolgte galten ihm auch für seine Selbstbiographie, nur unter dem erschwerenden Umstand daß er sie hier mit den Geboten der Geschichtsschreibung in Einklang zu bringen hatte: auch dies

bedeutet der Doppeltitel „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.“ Wenn Goethe die Wirkung Friedrichs des Großen schilderte, so hatte er nicht nur die Ausstrahlung einer weltgeschichtlichen Person, die Brechung des weltgeschichtlichen Daseins in den Zeitgenossen festzustellen, sondern auch das seelische Erlebnis eines Knaben und einen magischen Vorgang. Die Freundschaft mit Herder war ein deutsches bildungsgeschichtliches Ereignis, und als solches zu verdeutlichen, aber zugleich eine menschliche Beziehung .. die Sesenheimer Liebschaft war zugleich eine biographische Tatsache und ein poetisches Idyll .. Straßburg war ein kulturgeschichtlicher Schauplatz und eine sinnlich zeitlose Landschaft: kurz, in jeder Einzelheit seiner Lebensgeschichte fand Goethe den Doppelsinn, der seine Dichtung lockte und seine Wahrheit verpflichtete. Vor allem aber war er selbst als der Held dieser Biographie zugleich ein berühmter, geschichtlich wirksamer und deutlicher Charakter, der Hauptvertreter einer bestimmten deutschen Kulturepoche, und außerdem ein Mensch schlechthin, mit Leidenschaften, Bestrebungen, Schicksalen, wie nur irgendein dunkler geschichtloser Jüngling. Daß er über seine geschichtliche Bedeutung hinaus eine menschliche und eine kosmische verkörperte, das allein konnte sein Dichtertum zu dieser Arbeit reizen. Hier fand er die Einheit von Geschichtlich-Individuellem und Allgemein-Menschlichem die er im Staaten- und Völkerleben vermißte – und wenigstens im eignen Leben erschien ihm das historische Kostüm zugleich mit dem ewigen Gehalt seines Wesens. Wo er sich in allgemeingültigen Wechselwirkungen mit der Welt und diese Welt nicht nur als Gesellschaft, sondern als Geschichte fühlte, war er davor bewahrt als Biograph ein beliebiges Privatleben zu beschreiben, und als Dichter eine bloße Variante zum Wilhelm Meister zu liefern, mit einem passiven Helden, an dem als an einem eigentlich gleichgültigen Reagens die Bildungskräfte der äußeren Welt sich vergegenwärtigen.

Zwar auch in seiner Biographie hat Goethe, wir werden sehen warum, sich weit mehr als empfänglichen denn als wirkenden Menschen dargestellt: aber der Empfänger war als der Goethe, nicht als ein Wilhelm Meister, und die Wirkungen als Zeitalter Friedrichs und Goethes, nicht als romanische Gesellschaft geschaut .. und war der Spielraum der Goethischen Einbildungskraft und Erfindungsgabe, gegenüber dem Wilhelm Meister, begrenzt, so gab ihr hier der bloße Stoff schon ein Interesse und eine Würde mit und voraus, die er im Bildungsroman mit allem Genie kaum einholen konnte. Goethe der Dichter gewann durch die Dignität des historischen Stoffs, Goethe der Historiker durch die Lebendigkeit der dichterischen Form in der er sein Leben sehen durfte, und man billigt den Spott Goethes, als

man aus bequemem Widerspruch gegen den zweideutigen, nämlich des sinnvollen Titel Dichtung und Wahrheit die Lebensbeschreibung Jean als „Wahrheit aus seinem Leben“ aushängte. „Als ob die Wahrheit auch im Leben etwas anderes sein könnte, als daß der Autor ein Philister wesen!“ Denn jedes bloße Privatleben, selbst das größte und kulturhistorisch wirksame, ist philisterhaft, d. h. seinem äußeren Ablauf, seiner feststellbaren Tatsachenwahrheit nach in Vergängnis verhaftet, wenn darin nicht durch dichterische Schau, durch Traumschau, durch Vision, der ewig in allen Menschengeschehens fühlbar und sichtbar wird. So zeitlich und wiederum ist nichts, daß es für den Seher nicht zurückdeute auf den erschöpflichen Urgrund aus dem die Erscheinungen stammen! Da Goethe mit Dichtung und Wahrheit versucht, sein Leben vergegenwärtigt als die „Zeitwerdung überzeitlicher Kräfte.“ Dazu aber bedurfte er seinem historischen Wissen auch sein dichterisches Schauen, außer Erfahrungswahrheit, die in der Gegenwart und Vergangenheit zu Ende war, auch seine Dichtung, die ihre Normen und Formen von der Ewigkeit empfing.

Zu der dichterischen Vorarbeit gehörte zunächst die Abgrenzung der zustellenden Lebensperiode und die Gliederung des Stoffs. Goethe sein Leben zu schildern als ein Werden, gemäß den Erwartungen Freunde, die gerade erfahren wollten wie das was er der Welt war und was den sei, und gemäß seiner eigenen Anlage, welche alle Geschlehnisse und Träger eines Werdens empfand. Als Gegenstand seiner Biographie kam nach nur der eigentliche Zeitraum seines „Werdens“ in Betracht, während dessen seine Kräfte zur völligen Entfaltung und Deutlichkeit gelangten, nach dessen Abschluß wohl ihr Wirkungsbereich und ihre Anwendbarkeit, aber nicht mehr ihr Wesen sich erweitert: wie ja auch das körperliche Wachstum als „Wachstum“ einmal abschließt, obwohl dieselben Wachstumskräfte nachher noch fortwirken - das fällt aber nicht mehr unter prägnanten Begriff „Werden“ oder „Entwicklung“. Sein „Werden“ kann Goethe mit der Berufung nach Weimar oder mit der italienischen Reise schließen, je nachdem er den Beginn oder den Abschluß seiner geistigen Mannwerdung als Epoche ansah.

Dass er die Berufung nach Weimar als Abschluß vorzog hatte geschreiberische und dichterische Gründe. Die Zeit zwischen 1776 und 1786 umfaßte Verhältnisse und Personen die sich, als noch in seinem Alter, nur nachwirkend sondern mitwirkend, einer historischen Darstellung zogen. Weimar war noch gegenwärtiger Schauplatz, der Herzog noch unmittelbarer Mitspieler seines Lebens, und die Geliebte jener Jahrzehnte

seine vergrämte Nachbarin. Und künstlerisch bot gerade dies Jahrzehnt heftiger und dumpfer Vorbereitung, vielfältiger zersplitterter Tätigkeit ohne vollendete Produktion kein sinnlich befriedigendes Bild, wie die vorhergegangenen Sturm- und drang-jahre, trotz der Weimarer „tollen Zeit“ mit ihren Märschen, Jagden und Amtsfahrten durch thüringische Landschaften, trotz des Gartenidylls am Stern. Alle diese sinnlich gehobenen Momente einer zerlumpten Zeit der Sammlung hatten ihren Schwerpunkt und Kern nicht in sich selber, wie die Straßburger, Frankfurter, Wetzlarer Gärungen, waren nicht durch sich selber schön, stark oder fruchtbar, sondern erst durch Ergebnisse die in eine spätere Zeit fallen... erst nach der italienischen Reise ward gereift und geerntet was die ersten Weimarer Jahre gesät hatten, während Seesenheim und Wetzlar als Situation, Stimmung, Wirkung und Leistung gleich und zugleich bedeutend sind. So war die Berufung nach Weimar der gegebene Abschluß der biographisch zu behandelnden Vergangenheit für Goethe. Danach begann das Leben auf dem Schauplatz seiner Gegenwart, das keiner fortlaufenden geschichtlichen Erzählung mehr benötigte, weil es nicht im selben Sinn mehr „Werden“ war wie seine Jugend, oder weil in einzelnen Bekenntnissen die wichtigsten Krisen und denkwürdigsten Erfahrungen, wie die italienische Reise oder der Feldzug in Frankreich, bereits verewigt waren. Dazu konnten als Ergänzungen jederzeit die Briefwechsel mit den wirksamen Zeitgenossen kommen, zumal der mit Schiller.

Von der Berufung nach Weimar ab war Goethes Leben ein Geschehen, treilich von weltgeschichtlichem Wert. Dem trug er ja insofern Rechnung als er das Material für künftige Historiker zusammenstellte in mehr oder minder durchgearbeiteten Aufzeichnungen, deren einzelne, namentlich Reisebilder, als selbständige Geschichtskunstwerke gelten können. Andre, wie die Annalen, sind mehr Notizenbündel, Wegweiser und Fächer für künftige Biographen oder Merkworte für Goethes eigene Erinnerung, kurze Bilanzen seiner Tagebücher. Doch solche Denkwürdigkeiten über Goethes späteres Leben, vom Rohstoff der Tagebücher und Briefe bis zu den zusammenfassenden Reisewerken hinauf, gesammelt oder verknüpft für Leute denen an der „Wahrheit“ seines Lebens etwas lag, konnten und sollten nicht mehr „Dichtung“ sein in dem Sinn wie die große Beschreibung seines Werdens. Nur hier war die Wahrheit an sich schon Dichtung, d. h. objektiv poetisch, umweht von dem goldenen Duft der Morgenfrühe und der Morgenferne. Nur hier hatte er mit einer reinen, ihm selbst schon mythisch gewordnen Vergangenheit zu tun, deren Drängen und Ringen zum Kreise geschlossen war... nur hier redeten ihm nicht mehr aktuelle Stätten, Schranken, Geschäfte Gundolf, Goethe

dazwischen, wie in die Erinnerungen seit seinem Weimarschen Amtsaufenthalt nur der vorweimarisches Jüngling lebte ihm in einer Welt an der er nicht mehr zu arbeiten hatte, und die darum, ungetrübt durch sein gegenwärtiges Wollen, Sorgen, Bedauern, Vermissen, zur idealen Landschaft werden konnten. Nur sie durfte er als Ganzes unmittelbar zum Traum wandeln wie jetzt noch seine glühenden Augenblicke... sein ganzes Leben nur noch mit Hilfe von Symbolen, Mythen oder Allegorien. Darum mußte er eine Darstellung seines Lebens die Dichtung und Wahrheit sein wollte abschließen, bevor er seiner Berufung nach Weimar.

Die Gliederung dieses so abgegrenzten Stoffs konnte nicht erfolgen, ohne die einer reinen Dichtung von einem einheitlichen Grundgedanken, eines Erlebniskern her, der die Anschauungsmassen schichtete, schied und zusammenknüpfte. Ein Dichtwerk war ja nur die sinnliche Auswirkung einer inneren Form, die ein Erlebnis oder ein Gedanke, ein „Aperçu“ oder eine Erkenntnisstruktur sein möchte. Die Auswahl die der Formgedanke eines Romances oder Dramas aus dem Anschauungs- und Gedankenvorrat Goethes ist nicht gehemmt durch Rücksicht auf Fakten, Gestalten, Vorgänge, Reaktionen, sondern erst seine Geschöpfe und Sinnbilder für das was er will. Bei Dichtung und Wahrheit entstand die Form für den Stoff nicht erst in Goethes Kopf, sondern der Stoff selbst brachte schon eine Form in sein Gedächtnis mit. Seine Phantasie mußte die Erinnerung als gleichberechtigte Mitarbeiterin zu Hilfe rufen und diese war nicht nur seinem Geist, dem Formbringer, sondern mehr dem Geschichtsgeist, der Stoffbringerin, verantwortlich: kurz, auch hier die Dichtung durch die Wahrheit, und zwar durch die Latschenwahl, die Richtigkeit, Grenzen gezogen, seine Kompositionsfreiheit eingeschränkt. Wie er sich nicht nach Dichtbedarf konnte zeugen oder sterben lassen, konnte er auch keine Hauptpersonen ersinden oder unterschlagen, obwohl es waren auch damals seine Liebschaften minder geschichtsmotorisch als die von Herder und Lavater: auch einer Friederike, Lotte, Lili war seine Erinnerung leibigner als seine Phantasie einer Philine.

Aus diesen Ansprüchen des Stoffs ergibt sich die Unmöglichkeit eines Aufbaus nach strengen Formprinzipien, wie wir ihn bei den Goetheschen Seelen- und Weltbildern finden, wo jede Gestalt auch eine tektonische oder ornamentale Aufgabe hat. Nur die Einteilung und Ordnung des Stoffs ließ ihm einen gewissen, freilich immer von der Zeitfolge der Ereignisse und der Zeit und Art der Hauptgestalten beschränkten Spielraum, ja nicht der vorausschwierende Erfinder, sondern nur der nachsinnende Zähler dieses Lebensganges war. Die Gliederungsfreiheit gegenüber den Gedächtnisbildern ist die des Wichtig- oder Unwichtignehmens (dieser

das Wirklich- oder Unwirklichnehmen verwehrt war) also der größeren oder geringeren Ausführlichkeit. Damit verwandt ist die Freiheit des Erzählertempo's und die Freiheit der Einschnitte.

Das Leben selbst hat keine Cäsuren, sondern ist ein ununterbrochener Strom von Gleichzeitigkeiten, ein ungeschiedener Übergang ungeschiedenen Beieinanders: erst unser Geist, kraft Raum und Zeit erfahrend, macht zunächst unwillkürlich und dann bewußt Einschnitte in das angeschaute und das erzählte Leben: die erste Cäsurenreihe in der überschauten Lebensfolge ist unwillkürlich und natürlich, die zweite ist willkürlich und unter Umständen sogar künstlich, und hängt, als eine bewußte Technik des Erzählens, von der Rücksicht auf Hörer ab, welche bei der ersten nicht waltet. Beide Cäsurenreihen können zusammenfallen, müssen es aber nicht: ein naiver Mensch etwa wird seine Lebensgeschichte genau so improvisieren wie sie in seinem Gedächtnis lagert. Wie nicht zwei Menschen denselben Vorgang mit gleicher Einteilung der Hauptmomente erzählen, so wird auch nicht zwei Menschen eine Lebensgeschichte gleich erscheinen, weil jeder eine andre Raum-, Zeit- und Wertschablone schon im Innern hat. Aber der gebildete, und gar der bildnerische und verantwortlich-bewußte Erzähler wird selbst die unwillkürliche Erinnerung seines Lebens noch mit andren Cäsuren nach außen stellen, als Erzähler, um sie Hörern faßlicher oder eindringlicher zu machen. Diese Cäsurenverschiebung zwischen seiner eignen „Erinnerung“ und deren Vortrag, diesen mehr künstlerischen als geschichtsschreiberischen Akt meint Goethe im Vorwort zu den Schlußteilen seines Werks: „Bei Behandlung einer mannigfaltig vorschreitenden Lebensgeschichte . . . kommen wir, um gewisse Ereignisse faßlich und lesbar zu machen, in den Fall einiges was sich in der Zeit verschlingt, notwendig zu trennen, anderes was nur durch eine Folge begriffen werden kann, in sich selbst zusammenzuziehn und so das Ganze in Teile zusammenzustellen, die man sinnig überschauend beurteilen und sich davon manches zueignen mag.“ Eine rein chronologische Erzählung der Erlebnisse von Tag zu Tag oder Monat zu Monat, ja von Jahr zu Jahr, wie sie in Merkzetteln für den Privatgebrauch, in Tag- oder Jahresbüchern als Stoffsammlungen möglich ist, gäbe einen heillosen Wirrwarr: z. B. spielen an einem einzigen Tage etwa Herder und Friederike, Straßburger Münster und poetische Produktion, Shakespeare-Lektüre und juristisches Studium durcheinander, kurz in einem vollen Dasein wie dem Goethes ist kein Tag in dem nicht Politik, Literatur, Studium, Freundschaft, Liebe, Landschaft, Wetter, kurz jede denkbare Einwirkung und Beschäftigung ein gedrungenes oder diffuses Beisammensein bilden, in dem erst das zurücktretende Gedächtnis mehr oder

minder mühsam einzelne Massen unterscheiden kann.

Diese Massen von Einzelerinnerungen um einige deutliche Mittel zu schichten, Verwandtes zusammenzufassen und Fremdes herauszuordnen ohne zu pressen, zu vereinigen ohne zu vermischen, zu verkennen ohne zu verwirren, und zu sondern ohne zu zerreißen: das war die positionsaufgabe vor die Goethes Gedächtnis sich gestellt sah, und er in zwanzig Büchern (zuerst in fünfzehn, denen noch fünf weitere angefügt wurden, um die vorgesteckte Grenze zu erreichen) sich demen schuf. In jedem dieser Bücher waltet ein Hauptinhalt oder mehr — ein Milieu, eine Tätigkeit, eine Leidenschaft, ein Mensch, ein Freier was immer vor Goethes Gedächtnis als entscheidend oder merkwürdig verlockend stand, was entweder in seinem eignen Leben eine dauernde tiefre Wirkung ausgeübt hatte, wie etwa Herder, oder was in sich eigentlich schönes Ganzes ergab, wie das Seesenheimer Idyll, oder was allgemein- oder bildungsgeschichtliche Teilnahme beanspruchte, wie die Erkundungen Friedrichs oder die Literaturzustände des Fridericianischen Alters, oder die Schilderung von Städtebildern, Landschaften und so weiter. Um diese jeweiligen Mitten von denen das Licht und die Bewegung ordneten sich gleichzeitige andere Elemente seines Lebens, um derart daß nur ihre eine Seite zur Geltung kam welche durch die Gleichzeitigkeit oder durch eine Artverwandtschaft sich auf eben diese Menge zog, oder durch zwanglose Reflexion beziehen ließ, bis hinunter zu den Nebenfiguren und ausleitenden Schnürtkeln. Alles wurde dann nach Mitte abgestuft und abgestimmt, in gelinden Übergängen (denn Goethe keiner schafften Kontraste und hätte die grelle Antithese, von Rousseau und Augustin rhetorisch-logisch in ihren Berichten bemerkend empfing von ihr sein Licht, wie es ihr wiederum Farbe und Fülle gab). Denn jedes Ereignis, jeder Mensch, jedes Milieu hat um sich her einen Kreis von verwandten, nur undeutlichen oder geringen Elementen, die Fremde mit seinem Licht an, wenn es in seine Nähe getötet. Die Gleichzeitigkeit vieler Inhalte hat der Erzähler bequeme Möglichkeit der Annäherung, durch die Vielheit und Verschiedenheit gleichzeitig alle die Möglichkeit der Sonderung. Was nun in dem einen Buch Nebensache, als einseitig von einer Hauptsache angestrahlte, nur auf bezogene, füllende oder färbende Umgebung erscheint, kann in anderen selbst als Mitte, als Grundthema auftauchen, um das wie andere Nebenthemata sich schichten und abstimmen. Diese Fugen verschiedenster Lebensstimmen kann ich hier nicht von Buch zu Buch einzelnen aufzeigen: ich verweise als Beispiel hier nur auf die A-

der im zehnten Buch und im zwölften Buch von verschiedenen Seiten
heint, einmal als menschliche Hauptfigur, das andremal als eine lite-
ratische Einwirkung, wie das Thema Friederike bald von der Leidenschaft,
von der Landschaft aus abgewandelt, zu Herder oder zum Elsaß in
ing gebracht wird, wie überhaupt diese beiden gleichzeitigen Erlebnisse
mehreren Büchern verteilt sind, sich ausweichen und sich treffen.

Der Rolle welche die Reflexionen spielen als vermittelnde Übergänge
einem zum andien Thema, der Technik der Übergänge überhaupt in
em Werk, das Gleichzeitiges als eine Reihenfolge und Reihen als Ein-
darstellen müste, wäre eine eigne Abhandlung zu widmen: vielleicht
Goethe in diesem Werk der größte Meister der unmerkbaren und doch
sehr selbständig bedeutenden Übergänge unter allen deutschen Er-
tern, neben dem Geschichtsschreiber Ranke. Die Kunst der Übergänge
ist eine Nebentätigkeit der Gliederung und der Abtönung, und setzt immer
ein überschauenden Geist voraus, der eine Menge vielartiger Einzelmassen
weitlich deuten kann, und zugleich einen vermittelnden, schmieg sam ge-
dten Geist, der in vielen Gegensätzen zu Hause ist und ihr Gemein-
sames kennt. Viele Goethischen Reflexionen und Maximen in Dichtung
und Wahrheit dienen als Brücken und Klammern, wo zwei verschiedene
Schauungsbereiche, in der Sinnlichkeit unvermittelt und kaum vereinbar,
einen gemeinsamen Begriff angrenzen, oder wo durch ihn beide um-
fahrt werden . . . und dieser Begriff, eine gemeinsame Beziehung zweier Ver-
schiedenheiten, gibt dem Erzähler Anlaß von der einen zur andren weiter-
zutreten. Eine andre bei Goethe häufige Form des Übergangs ist die Asso-
ziation als Kunstmittel, d. h. die Erinnerung an einen gemeinsamen Inhalt
bei verschiedenen Fällen mitspielt: so bildet z. B. die Geschichte des
War of Wakfield den Übergang von Herder zu Friederike, an Herder
anzuhängend als Literatur, an Friederike als idyllisches Milieu. Größere Re-
flexionen allgemeiner Art leiten insbesondere meist die Bücher ein und aus,
eine Zerrissung zu überbrücken oder zu verdecken.

Wievieltern über die notwendige künstlerische Gliederung des Stoffs hinaus
Goethe mit den erinnerten Tatsachen sich Freiheiten erlaubt hat und warum,
das war von je ein Hauptaugenmerk der Fachforschung. Wo der Tatbe-
stand in Goethes Bericht nachweislich verändert ist, kommen einmal in
Betracht unwillkürliche Gedächtnisfehler, die mit Dichtung nichts zu tun
haben, zweitens bewußte Diskretionen — Verschweigungen und Abschwä-
chen — die nur die historische, nicht die dichterische Seite des Werks
berühren, und drittens Erfindungen, Steigerungen oder Verknüpfungen.
Diese sind dichterischen Ursprungs und dienen der „Verzahnung“, der

Spannung, der Stimmung oder der Abrundung, Verzahnung, zusammenhängende Vorbotenschaft künftiger Ereignisse, ist vielfach der Gebrauch von der Literatur innerhalb der Erzählung gemacht wird. So z. B. die Klopstock-aufführung am Schluss des zweiten Buchs, die Forderungen der Volksbücher als leise Ankündigung des Faust und besonders die unterstrichene Beziehung des Vicar of Wakefield zu dem Seelenpfarrhaus. Goethe hatte dabei den künstlerischen Gewinn, daß der Teil seines Stoffs, nämlich der papierne, der einer poetischen Bearbeitung am meisten widerstand, weil nichts müßiger ist als Dichtung und Erzählung, durch diese Technik enthuixioniert und poetisiert werden kann. Denn so wenig als der Lebenslauf und die Kultur durfte die literarisch-historische Rohstoff bleibend, und wo es anging hat Goethe die geschichte seiner Zeit, zuvörderst seine eigne literarische Tätigkeit poetisch in die Handlung verweben oder stimmungsmäßig in die seelische Atmosphäre aufgelöst, um sie der literar-historischen Stoßrichtung zu entkleiden, derart fein und künstvoll, daß wir, auch da wo wir nachweisen können, ahnen: der Dichter möge hier mehr am Werk der Historiker. „Literatur“ ist hier in derselben Weise behandelt wie Shakespeare in Wilhelm Meisters Lehrjahren als ein dichterisches Element, Handlung und Stimmung, nicht als eine aesthetisch-historische Klopstock, Gottsched, Gielette, Herder, Lavater erscheinen als Mittel, wenn nicht Hauptträger des seelischen Geschehens, nicht bloß aber als wertvolle literatgeschichtliche Faktoren, und das ist stellenweise die anekdotische Herausarbeitung erreicht. Man erinnere sich der Auseinandersetzung Goethes mit Gottsched, die vielleicht erfunden, jedenfalls dichterisch stilisiert ist. Die Bibel, die Volksbücher, Shakespeare, Franzosen erscheinen nicht nur als Bildungsmachte, sondern weiten die Atmosphäre und „moralischer Raum“, und auch dazu muß die dichterische als tatsächliche Verknüpfung ihrer Werke mit der Erzählung beitragen.

Goethes eignes Leben und Schaffen endlich, von seiner knabeschen Bibelarbeit und Märchendichtung an bis zu Faust und Igonont, ist entfernt von jedem literarhistorischen Erläuterungsversuch, nur die Wirkung seiner bewegten Seele und seines Schicksals, gleichfalls Handlung und Geschehen behandelt, auf der gleichen Ebene wie sein Leben und Leiden: als dichterische Wahrheit, nicht als literarhistorische Wahrheit am wenigsten als literarische Beiträge zur Milieuthorie. Wie sehr Goethes eignes Talent in Dichtung und Wahrheit poetisch und bildungselement, als Farbe verwertet wird, zeigt das eingelegte Material.

neue Paris", welches weit weniger Goethes Jugendpoesie als seine Alterspoesie bekundet. Goethes „Talent“ spielt in Dichtung und Wahrheit eine ähnliche Rolle wie das Wilhelm Meisters in den Lehrjahren, nur mit dem Unterschied, daß in Dichtung und Wahrheit dies Talent zugleich bei den Lesern als eine selbständige weltgeschichtliche über die Selbstbiographie hinausreichende Tatsache vorausgesetzt wird.

Hatte Goethes Dichtung schon bei den an sich unpoetischen, den bildungs-geschichtlichen Massen seiner Biographie gewaltet, so dürfen wir ihre liebevolle Wirksamkeit bei der Steigerung, Spannung und Abrundung der eigentlich „poetischen“ Begebenheiten erst recht annehmen: bei den Liebesgeschichten Goethes, den „Herzens-romanen“ wie man solche Erlebnisse geschmacklos, aber mit einer richtigen Ahnung ihres ursprünglich poetischen Werts nennt. Hier liegt denn auch das dichterische Gewicht des ganzen Werks, und die Gestalten Friederikens, Lottens, Loris leben in unsrer Phantasie als selbständige Geschöpfe der Dichtung, neben Gretchen, Klärchen, Ottolie weiter. Die erste Frankfurter Liebe zu Gretchen, die Leipziger Galanterie, das Sesenheimers Idyll, sind selbständige Novellen, deren tatsächliche Richtigkeit uns fast so wenig kümmert wie die Grundlage der Liebschatten Wilhelm Meisters: sie haben ihren dichterischen Eigenwert, durch Traumschau gesehen und so sehr über die bloße Tatsächlichkeit hinausgehoben wie ein lyrisches Gedicht über seinen Anlaß. Freilich hat Goethe sich jeder künstlichen Poetisierung, jeder romantischen Aufmachung enthalten: nur hat er solche Züge in einen Zusammenhang gebracht den nicht mehr die geschichtliche Erinnerung, sondern die geistige Deutung und die sinnliche Wirkung bestimmte. Überall merkt man die zufallsfeindliche Gesinnung, deren dichtester Ausdruck „die Wahlverwandtschaften“ sind.

Begegnungen, Abschiede, Feste und Abenteuer werden, meistens diskret, manchmal mit ahnungsvollem Nachdruck, so erzählt, als hätten sie so kommen müssen und als stünden sie unter einer geheimen Notwendigkeit, in einem gesetzlichen Zusammenhang, ähnlich wie die alltäglichen Vorgänge der Wahlverwandtschaften. Wallsteins Wort: „es gibt keinen Zufall, und was uns blindes Ungetähr nur dünt, gerade das steigt aus den tiefsten Quellen“ ist recht eigentlich der Glaube welchen die Wahlverwandtschaften bekennen, Dichtung und Wahrheit wenigstens andeutet, und dieser Glaube ist mehr dichterisch-mystischen, als geschichtlich-empirischen Ursprungs. Der junge Goethe hat jene Geschicke nicht in dem Zusammenhang und als solche geheimnisvolle Notwendigkeit erfahren und empfunden wie sie der alte Goethe darstellt, und als schon damals erlebt darstellt. Er hatte

ja damals noch gar nicht die Erlebnisart womit er seine Erinnerungen zeichnete, die Erlebnisart der Wahlverwandtschaften. Aber dichterische Freiheit oder unwillkürliche Mystik, nicht Tatsachenbericht war es, se gegenwärtigen Überblick als den Lauf der vergangenen Freig darzustellen. Dahin weist die zugleich als „Verzahnung“ wie als Giehwirkende Weihung von Goethes Mund durch die eifersüchtige Lanzmeistochter und der Bezug dieses Abenteuers auf das Schicksal Friederike ferner das zweite Gesicht Goethes beim Abschied von Seesenheim, schlich eine dichterische Erfindung, aber dichterisch gesteigert, ausgedacht und benutzt, um dieses Idyll ahnungsvoll und versöhnlich auszuleiten. Spiegelung des Seesenheimer Pfarrhauses in dem von Wakefield erinn sehr an Goethes künstlerische Verwendung literarischer oder malerischer Vorbilder und Vorboten für bedeutende Schicksale seiner Helden Opfer (z. B. die lebenden Bilder in den Wahlverwandtschaften, die nach Ägypten in den Wanderjahren) als daß wir nicht wenigstens stilisierte Angleichung des ganzen Seesenheimer Kreises an den von Wakefield vermuten dürften. Ebenso gemahnen an die Nähe der Wahlverwandtschaften die bezeichnenden, ja schicksalvollen Gebärden, wie „Streichen“ Loris. Selbst der astrologische Auftakt des ganzen Werks hört hierhin.

Goethe selbst hat das „Dämonische“, das Gestalten und Vorgänge Dichtung und Wahrheit umschwebt und an diesen unausgesprochene dichterische Konzeption wahrnehmbar ist, am Schluß seines Werks ein philosophisches, ja als ein biographisches Prinzip ausgeprägt und uns so am Ausgang des ganzen Labyrinths gleichsam einen Ariadnaden gegeben (in ähnlicher Weise wie am Schluß der Lehrjahre das heimnis von Wilhelm Meisters Irren verdeutlicht wird). Gewiß ist die des Goethischen Lebens sowenig wie die Fülle von Wilhelms Bildern schöpft durch einen noch so vieltässenden Begriff, und ein Ariadnet ist nicht das Labyrinth, ein Schlüssel nicht das Gebäude das er öffnet: dieser Hinweis auf das Dämonische als eine der Goethischen Lebensmerkmale erinnere abermals wie sehr Dichtung und Wahrheit aus einer überkritischen Konzeption stammt und bis in die Ordnung, erst recht in die Tugend der erinnerten Tatsachen hinein sich die Freiheit gegenüber dem bewahrt. Das Dämonische als solches wird kein methodischer Historiker mag er sein Walten noch so ehrfurchtig anerkennen - Jakob Burckhardt und Ranke haben es getan - in der Weise als wirkendes und aufbauendes Prinzip einer geschichtlichen Darstellung behandeln wie es der Dichter es bei seiner Lebensbeschreibung getan. Ja selbst der Geschichtsphilosoph

der nach göttlichem Plan oder leitenden Ideen in der Geschichte sucht, wird diese nicht als sinnliche Atmosphäre der Fakten offenbaren wie Goethe, sondern nur als verknüpfende Ursache, als Grund, als Ziel oder als Methode aussprechen. Das sinnliche Erlebnis des Dämonischen, über die begriffliche Anerkennung hinaus, macht Goethe zu einem Geschichtsdichter, nicht nur zu einem Geschichtsphilosophen.

Dichtung und Wahrheit zeigt, unter geschichtsphilosophischen Kategorien betrachtet, die Wechselwirkung seines Wesens und der geistigen Mächte, der sinnlichen Einflüsse, der bedeutsamen Personen: diese drei großen konzentrischen Kräftezonen (nicht streng geschieden und an den Grenzen ineinander übergehend, aber in der Hauptsache doch deutlich als eine Dreifheit gesonderter Wirkungsarten erkennbar) geben am besten den Querschnitt durch die Goethische Welt, wie er sie in Dichtung und Wahrheit geschaut und gelagert hat. Unter die geistigen Mächte gehören zunächst die Fernwirkungen denen der bildsame Mensch, oft ohne sich ihrer bewußt zu werden, unterliegt, die er selten unmittelbar fassen, manchmal auf ihren Mittelpunkt namentlich zurückführen kann, die Summe der verschiedenen Geisterströme und Stütze welche, aus der Geschichte in die Gegenwart hereingelutet, sein Zeitalter ausmachen, seinen Zeitgeist bestimmen, oder auch gerade ihn als Einzelnen und Einzigsten treffen, kraft seiner besonderen Auswahl aus der allgemeinen Atmosphäre. Solche Fernwirkungen können von großen Potenzen oder Lebenden ausgehen, in Helden und Weisen der Vergangenheit oder Gegenwart konzentriert sein, oder schon ins Allgemeine ausgegossen, namenlos und unpersönlich geworden sein, als Massenfluide, Zustände oder Einrichtungen: auf alle Fälle sind es geistige, d. h. menschliche Wirkungen, und sind Fernwirkungen. Dadurch unterscheiden sie sich von der zweiten und dritten Kräftegruppe: die sinnlichen Einflüsse (wie das Wort hier terminologisch, d. h. notgedrungen unzulänglich gebraucht wird) können auch von Außermenschlichem kommen, die bedeutsamen Personen müssen lebendig und nah sein. Als geistige Mächte z. B. erscheinen in Dichtung und Wahrheit: die Einrichtungen und Zustände des Heiligen Römischen Reichs, die Leipziger und Straßburger Universität, der Pietismus und Freundschaftskult des deutschen Bürgertums, die deutsche Literatur der Barock- und Rokokozeit wie sie durch Kanitz oder Günther, durch Gellert oder Gottsched, durch Klopstock, Wieland, Lessing oder Hamann vertreten wird. All diese Literatoren, auch die noch lebend oder persönlich eingeführten, sind wesentlich als „geistige Mächte“, nicht als bedeutsame Personen behandelt: nur Herder, Gellert, Oeser, allenfalls Schöpflin, d. h. solche Lehrer die zugleich durch ihre Werke die deutsche Zeit-

bildung überhaupt und durch persönlichen Umgang, also durch Nachklang Goethes Geist und Seele formten, gehören beiden Kräftezone und sind auch unter beiden Gesichtspunkten behandelt, zumal der tigste: Herder. Als weiteste geistige Mächte in Goethes Leben eilen die Bibel und die Antike, unmittelbar oder in Vermittlungen Protestantismus und Klassizismus, als engere und dringlichere erscheinen Friedrich der Große, Shakespeare, Ossian, Spinoza, Voltaire, Rousseau, Lessing, Winckelmann, einerlei ob die Gewalt von den Gedanken und Werken oder der Gestalt der großen Männer ausgeht. Bald wird ihr gezeichnet, bald ihre Leistung beurteilt, bald ihre Macht nachgewiesen, nachdem sie durch ihr Sein, durch ihr Tun, oder durch ihr Wollen ge-

Da Goethe das Einzelne immer im Zusammenhang schaut mit dem ganzen worin und woran er sich entwickelt, so kommen auch die äußeren und Mittelformen, die Übergänge und Kreuzungen zu ihrem Recht, daß schon die „geistigen Mächte“ allein in Dichtung und Wahrheit ein vollständigstes und, beim Bezug auf den einen freilich allseitigen Empfänger rundes Gesamtbild des Goethischen Zeitalters als eines Bildungsabschnittes der deutschen Menschheit geben.

Die Teile des Werks die in diese geschichtsphilosophische Kategorie gehören sind mehr vollkommene Kulturgeschichte des Zeitalters als Biographie Goethes, ja sie lassen sich aus dem Ganzen herauslösen und können dann als selbständige geistesgeschichtliche Monographien, denen man ihren biographischen Ursprung und Zusammenhang kaum mehr anmerken würde. Man versuche das gleiche übrigens bei irgendeiner von Goethes Lebensbeschreibung, etwa Augustin oder Rousseau, und man erkennt was Goethe in Dichtung und Wahrheit zuerst gelungen ist, um dem Menschen des Zeitalters am Einzelmenschen zu zeigen. Doch dies ist nur die eine der biographischen Aufgabe, die andre ist es: die Schweißung von Zeit und Welt zu vergegenwärtigen. Dazu mußte Goethe das Bild der fernwirkenden geistigen Mächte ergänzen durch das der andern beiden Kräftegruppen, unter deren Nahwirkung der Einzelne sich formt: der sinnlichen Einflüsse und der bedeutsamen Personen. Beide gehören schon wesentlich zur Biographie als solcher (nicht bloß zur Geschichte schlechthin) und entstehen nur von dem Wert des Einzelnen an dem sie wirken ihren gesellschaftlichen Wert, während die geistigen Mächte auch unabhängig von ihrer weiligen biographischen Funktion der Geschichte angehören.

Zu den sinnlichen Einflüssen rechnen wir alles was man gemeinhin unter dem Namen „Milieu“ zusammenfaßt, die Atmosphäre von Haus, Stadt, Landschaft, die durch die Sinne eindringend, als Gewohnheit oder Ver-

derung wirkend, einen Menschen formt oder bestimmt. Das Milieu entsteht aus der Wechsel-durchdringung menschlichen Wesens und außermenschlichen Naturstoffes. Dabei kann entweder das Menschliche überwiegen und dem Stoff seine Form aufprägen, wie bei allem Gebauten, oder es kann sich der Natur bis zum Untertauchen anpassen, als Feld-, Berg-, Wasser- und Wald-wirtschaft. Ganz selbständige Natur oder Ur-Landschaft kommt in dem von Goethe zu schildernden Bereich nicht vor. Auch was wir im Gegensatz zur Stadt als „Natur“, als „Landschaft“ empfinden ist schon menschlich bedingt, ohne daß sich die menschliche Tätigkeit unmittelbar darin aufdrängt, und in dem ewigen Kampf zwischen dem Menschengeist und den Elementen, zwischen Natur und Kultur rechnen wir der Natur diejenigen Gebiete zu von denen der Menschengeist sie nicht völlig verdrängen konnte oder wollte. Wenn nun der Mensch weit in die Natur hinein waltet, auch ohne sein Walten überall zu akzentuieren, so übt freilich auch die Natur eine unsichtbare Macht aus in allem Menschlichen — nicht nur durch ihre Elemente, die wir brauchen und denen wir uns also anpassen müssen, indem wir sie uns anpassen — auch durch die Menschenart selbst, durch Blut und Fleisch, Triebe und Kräfte, die ja Natur sind und aller Bildung, Zähmung und Kleidung ungeachtet sich offen oder heimlich, mittelbar oder unmittelbar, in der Kultur auswirken. So ist zwischen menschlichen und außermenschlichen Kräften kriegerische oder friedliche Ehe, deren Früchte bald dem Menschengeist, dem Vater, bald der Natur, der Mutter, gleichen und geistig-stofflich sind, zum Unterschied von den Ideen, als nur-geistigen Mächten*) und von Tieren, Pflanzen, Elementen, als nur-stofflichen Geschöpfen. Niemand hat diese Wechselwirkung zwischen Kultur und Natur tiefer begriffen und reiner dargestellt als Goethe**). Ich habe gezeigt (Seite 406 ff.) daß hier die Wurzel seiner Geschichtsphilosophie und seines Geschichtsinteresses lag, und im Zusammenhang damit seinen Begriff von Milieu abgegrenzt

*) Staats- oder Bildungs-institutionen, wie etwa die Reichsverfassung oder die deutschen Universitäten fallen daher nicht unter den hier abgegrenzten Begriff des „Milieu“: sie sind geistigen, d. h. rein menschlichen Ursprungs, und müssen sich keiner außermenschlichen Stoffe bedienen, um zu wirken und zu erscheinen, wohl aber z. B. das Frankfurter Stadtbild oder die klassische Landschaft.

**) Herder hat zwar vor Goethe schon als Ahnung und Einsicht diese Wechselwirkung in seinen „Ideen“ ausgesprochen, aber eine eigentliche Geschichtsdarstellung auf Grund dieser Erkenntnis, geschweige eine sinnliche Vergegenwärtigung am einzelnen Menschenbild hat er vor Dichtung und Wahrheit nicht gegeben. Johannes von Müllers Schweizer-Geschichte kennt das Milieu und die Kultur nur als Summe von Staatsinstitutionen und Brauchen, die Natur nur als Gegenstand oder Grenze der Bebauung, nicht als wirkende kosmische Kraft.

gegen die sogenannte „Milieutheorie“, als deren Vorläufer oder Begründer man ihn wegen seiner Selbstbiographie beansprucht hat. In der Tat gibt es keine zweite Lebensbeschreibung mit so zahlreichen, so ausführlichen, so eindringlichen Stadt- und Landschaftsbildern, und nicht nur die Dichterkraft und Lust des Schilderns hat daran Teil: gerade der Geschichtsdenker Goethe erkannte sich als die Geistwerdung (nicht, wie die Milieuthetiker wollen, als das Geschöpf oder passive Ergebnis) auch der außermenschlichen Wesenheiten, in deren sinnlichem Odem er herauftwuchs und die sich als Haus, Stadt und Land für ihn versichtbarten.

Daß er den Hauch, die Struktur, den Umriß der verschiedenen Kultur- oder Naturmilieus so einfangen und in Worte bannen konnte, das dankt er seinem Dichtertum — daß er es wollte, das entspringt aus seiner gesamten Weltansicht: für ihn war der einzelne Mensch ein empfänglicher und wälerischer Kraftkeim, nur in Wechselwirkung mit den ihm konzentrisch anstrahlenden näheren und ferneren kosmischen Kräften denkbar. Wie sein Charakter als Gestalt selbst das faßlichste Sinnbild seiner spezifischen Auswahlart bot, so boten (neben den geistigen Mächten und den bedeutsamen Personen) die Milieus die Sinnbilder für den Auswahlraum oder Auswahlstoff wodurch er gerade dieser geschichtliche Mensch wird. Auswahlart und Auswahlstoff sind durch eine gegenseitige Anziehung oder Abstoßung miteinander verknüpft, und diese Verknüpfung, die bald deutlich, bald geheimnisvoll ist, nennt man, von der Auswahlart aus gesehen: die Entwicklung, vom Auswahlraum oder -stoff aus gesehen: das Schicksal, vom geschichtlichen Ergebnis aus gesehen: die Gestalt eines Menschen. (Ob man die kosmischen Kräfte und den menschlichen Kraftkeim über- oder innerweltlich nimmt, mittelbar, unmittelbar oder gar nicht auf Gott zurückführt, oder ihr Sein und Wirken selbst göttlich nennt, ist für die geschichtsphilosophische Methode gleichgültig.)

Nun — als Sinnbilder seiner Entwicklung und seines Schicksals hat Goethe auch die Städte und Landschaften in Dichtung und Wahrheit behandelt, sein Elternhaus bis zu den Möbeln hinab, Frankfurt mit dem Fäimus, Straßburg mit der Rheinebene, Wetzlar und all die Schauplätze seiner Bildung, seiner Liebschaften und seiner Werke. Und da er als Dichter, nicht als Maler schilderte, so gab er sie in Bewegung und Belebung durch ihr menschliches Drum und Dran: nicht nur die malerischen Prospekte, sondern auch die Frachten, Sitten und Beschäftigungen, die alltäglichen oder alljährlichen Gesinnungen und Bräuche woraus jene entstanden und welche durch sie entstanden, Märkte, Feste oder einmalige Ereignisse welche sie verwirrten oder verwandelten, wie ein Brand, eine Fürstenhochzeit, eine Krönung,

Gleichviel ob als allgemeine Sittenschilderung, ob als Architektur- oder Landschaftsbild, ob als novellistische Einlage einer besonderen Begebenheit: stets hat Goethe die sinnlichen Einflüsse in seiner Biographie behandelt als die Menschwerdung der Elemente und der Sachen, nicht als die Sachwerdung des Menschtums, und erst indem er der Reichweite seines Lebens auch die unpersönliche Welt einbezog, was kein Biograph so bewußt und so umfassend vor ihm getan, hat er seine Geschichte naturhaftig gezeigt, wie er sie lebte und erlebte, und die Natur nicht nur vermenschlicht, sondern vergeschichtlicht. Der gefühlsmäßige dichterische Pantheismus und Pananthropismus Goethes war in Dichtung und Wahrheit zur geschichtsphilosophischen Methode geworden die ihm befähigte auch die großen Sachkomplexe völlig zu durchseelen und zu vergeistigen, nicht nur indem er sie als starre Mittel zu Gottes Zwecken, wie Augustin, oder als tote Ursachen für menschliche Wirkungen, wie Rousseau, mit dem Menschenleben verknüpfte, allenfalls als zufällige Umgebung, als ein Nebeneinander — sondern als Grade einer wirkenden Einheit, die vom Menschenherzen bis zum Granit, von den Gegenständen bis zu den Seelen das denkbare und sichtbare All als Natur wie als Geschichte durchwaltet.

Durch Goethe ist uns diese Weltbetrachtung so geläufig geworden, und durch die Milieu-theorien so banalisiert, daß uns die Neuerung kaum mehr bewußt wird die Dichtung und Wahrheit als Geschichtswerk bedeutet: die Vertiefung und Ausdehnung des biographischen Gegenstandes, der Idee „Einzel-leben“ über die bloßen Ereignisse, Begegnisse und Seelenregungen hinaus; die Entdeckung der mitwirkenden und mitlebenden „Umwelt“. Kein Biograph vor Goethe hat etwas anderes schildern wollen als eine Reihe von Taten oder Erfahrungen, und wo wir aus Memoiren, wie denen von Cellini oder Saint-Simon, die Wechselwirkung des Helden und der Welt, ein „Milieu“ zu sehen glauben, da deuten wir die bei Goethe empfangene Idee unwillkürlich in die frühen Werke hinein, bei Cellini besonders noch verführt durch die Noten die Goethe seiner Verdeutschung angefügt hat: aber überall sind dort die Zustände nur als Sachen, als Stoff oder als Schranke behandelt, nie als Kräfte... von Geist und Atmosphäre der unpersönlichen Welt ist nirgends die Rede. Ein solcher Begriff war vor Goethe keinem Geschichtsschreiber aufgegangen. Es ist Cellinis und seiner Mitmenschen eigenes Temperament, was wir als Renaissancegeist, Saint-Simons persönliche Stimmung und unser Wissen über seine Zeit, was wir als Siècle de Louis XIV. in seinem Buch empfinden: sie selbst sahen nur die Menschen die sie auf ihrem Weg zu Leistung, Geld, Ruhm oder Einfluß förderten und hemmten, die Mittel oder die Hindernisse zu ihren Zielen, und ihren eignen Gang

auf diesem Weg, als Taten, Werke, Abenteuer, Intrigen, ohne ihres Werdens als eines geschichtlichen Vorgangs bewußt zu sein. Erst wir mit unsrer historischen Bildung wissen zugleich den Sinn und Zusammenhang, den geschichtlichen Wert, den Quellenwert ihrer naiven Erfahrung. Und was bei diesen äußere Erlebnisse sind, sind bei Rousseau innere, gebrochene: auch er sieht nur Menschen und Seelenregungen, allenfalls Landschaften, aber auch die nur als sentimentale Schauplätze seiner Empfindungen, nicht als menschenbildende Weltkräfte.

Erst Goethe hat das menschliche Leben der Dinge entdeckt, und nach ihm hat sich kein Biograph von Gewicht mehr dieser neuen Schart entschlagen können. Man vergleiche etwa Bismarcks Gedanken und Erinnerungen (die gewiß mehr ein politisches Testament an sein Volk in Form eines welthistorischen Rechenschaftsberichts über sein Wollen und Wirken sein sollten als eine beschauliche Selbstdarstellung) mit den Denkwürdigkeiten eines früheren Staatsmanns, Richelieus oder Friedrichs des Großen - um Ebenbürtige zu nennen - so erkennt man was et Goethe verdankt: die Idee des Werdens mit und an einer Atmosphäre, das Gefühl für außerpersönliche „Imponderabilien“, den Blick für den Geist der Umgebungen, den Genius loci. Seine Denkwürdigkeiten sind eben dadurch unter allen Staatschriften, zwar nicht die großartigsten, doch die seelisch bewegtesten und ergiebigsten, stimmungsreichsten, ja „dichterischsten“ - in dem Sinn wie Goethe das Wort Dichtung auf dem Titel seiner Biographie verwendet, und so verschieden Zweck und Art Bismarcks von der Goethes war: als Autobiograph ist er unbewußt sein Schüler.

Man könnte jeder Biographie ohne weiteres ansehen ob sie vor oder nach Goethes Dichtung und Wahrheit geschrieben ist, an der Art wie die „sinnlichen Einflüsse“ darin behandelt werden: diese sind die geschichtsphilosophisch und methodisch neue Entdeckung die Goethe eingetragen hat, und als solche besonders wichtig, ohne deshalb die dichterischen Hauptstellen seines Werkes auszumachen. Als solche werten wir diejenigen Abschnitte die den bedeutsamen Personen, den auf Goethe unmittelbar wirkenden lebendigen Menschen, gewidmet sind: sie machen den innersten Kreis, den Kern von Dichtung und Wahrheit aus und sind auch rein biographisch-stofflich die merkwürdigsten. Denn nur sie gehören ganz zu Goethes Leben, existieren für ihn und durch ihn, und sein Leben wiederum, wie es uns jetzt erscheint, ist als sinnliches Ganzes allenthalbs vorstellbar, wenn auch nicht erklärlieb, ohne die geistigen Mächte und ohne die sinnlichen Einflüsse, aber nicht ohne die bedeutsamen Personen. Unwillkürlich sieht man Goethe, noch ehe man an die Fernwirkungen Shakespeares oder Friedrichs

des Großen denkt, oder sich seine umgebenden Städte und Länder ver- gegenwärtigt, geleitet und umringt von Familie, Lehrern, Freunden, Ge- liebten. Nur dieser Kreis naher Menschen scheint sein Leben im engern Sinn auszumachen, die eigentlichen Anziehungen und Abstoßungen, die heftigen Krisen, die Leidenschaften, die Abenteuer und Erfahrungen, Not und Glück seines Herzens, welches ja nicht durch seinen Zusammenhang mit der Welt- und Sittengeschichte „Leben“ zuerst empfand, sondern durch den Umgang mit lebendigen Menschen. Zudem treten wir erst mit diesen in den Bereich der Wirkungen die Goethe persönlich ausgeübt hat, während ihn die gei- stigen Mächte und die sinnlichen Einflüsse nur als Empfänger zeigen*).

Erst hier beginnt was man die Handlung der Autobiographie nennen kann, wodurch Goethe aus einem Geschöpf, ja Gewächs, zu einem Charakter wird, und das Werk einen Helden bekommt. Wenn die beiden ersten Wir- kungen mehr das seelische Klima und den Boden für Goethes Leben aus- machen, so erfahren wir hier erst durch Aktion und Reaktion der mensch- lichen Umgebungen die seelische Struktur dieses Lebens selber. Man könnte sich also, wenn auch nicht aus Goethes Leben, so doch aus seiner Beschreibung, eher die geistigen Mächte und die sinnlichen Einflüsse weg- denken als seine Mitmenschen; sie könnte dann immer noch eine gute Biographie alten Stils sein, nur eben nicht die völlig neue Konzeption die Dichtung und Wahrheit gerade durch die Einbeziehung auch jener beiden Zonen geworden ist. Besäßen wir aber nur seine Schilderung der zeitge- nössischen geistigen Mächte und sinnlichen Einflüsse, so wäre dies eine neuartige Kulturgeschichte, aber keine Biographie. Die Durchdringung bei- der macht Dichtung und Wahrheit nicht nur total, sondern auch universell, nicht nur in sich vollkommen, sondern auch umfassend.

Unter den Menschen die auf Goethe wirkten kann man die Familie als Ganzes, als Haus, auch zu den sinnlichen Einflüssen rechnen: sie bildet den Übergang zwischen der zweiten Krättezone und der dritten, da sie, als dichte Atmosphäre, schon auf das Kind wirkt, eh es zum Bewußtsein der Person gelangt ist. Erst allmählich lösen sich die Charaktere der Eltern und Ge- schwister heraus aus dem dumpten Lebenskreis der das All eines Kindes ausmacht. Vater, Mutter und Schwester sind zuerst das Selbstverständliche und werden gerade durch die Alleingewalt ihres Daseins und ihrer Wirkung kaum als ein Außerhalb erlebt. Erst durch die entfernten Familienglieder, durch Nachbarn, Bekannte und Spielgenossen erreicht die Außenwelt in

*) Die sinnlichen Einflüsse, die „Milieus“ sind in Dichtung und Wahrheit allerdings als Wechselwirkungen geschildert, aber als solche zwischen Natur und Menschentum überhaupt nicht als solche zwischen Goethe und ihnen.

Menschengestalt den Gesichtskreis des Knaben. Goethe hat einige ersten Einwirkungen, zugleich als solche und als selbständige kuriose, als füllende und färbende Roman-nebenfiguren, in Dichtung und Wahrheit gehalten, den allmählichen Übergang von Haus zu Welt, von gleichem einzigen Kreis zu Wahl und Weite verdeutlicht durch Erzählungen frühesten Kinderstreichs, welche durch die erste Einwirkung jenes halb veranlaßt wurden. Dieser erste Umkreis seines Hauses ist zugleich erste Neue und Fremde dem gegenüber er sich zurechtfinden, auszuwählen, zu dem er ja oder nein sagen mußte, und darin zumal liegt der bildliche Wert dieser anekdotischen Kuriositäten für Goethes weiteren Werdegang. Ja und Nein, Anziehung und Abstoßung durch andere, auf der ersten Stufe noch animalisch und dumpf, wird beim erwachenden und erwachsenen Menschen zu Geist und Schicksal, durch die Wahl der Führer und Freunde, bei der zuerst Wissen und Fühlen, Wollen und Müssen sich zu Geschäftigern oder als Bildung äußern. Unter Goethes Führern gehören zu den geistigen Mächten der Zeit, wie Gellert, Herder oder Lavater, ihre eigentliche Wirkung auf Goethe beginnt erst durch ihre persönliche Nähe und ist unabhängig, mindestens bei den beiden letzteren, wichtigeren, von ihrer geistesgeschichtlichen Stellung, die sie entweder nach ihrer Bekanntheit mit Goethe errungen haben oder eben zuerst durch sie. Alle Grade der Führerschaft sind in Dichtung und Wahrheit bedeutenden Typen vergegenwärtigt: der bloße Wissens- und Stofflieferant an den Universitäten, Ernesti oder Morus in Leipzig, der Anteile-Anleiter wie Gellert oder Oeser, der negative Mentor wie Metzck, der Führer, wohl auch Verführer wie Lavater, und der positive Seelenbegleiter wie Herder. Auch in diesem Bereich fehlt es nicht an Nebenfiguren, Halbtaten, Zwischen- und Mischformen, Pedanten wie Gottsched, Gomperz, die Böhme, Autoritäten wie Schöpflin, Egerien wie Susanne von Lübeck, Aposteln wie Basedow... anziehenden, abstoßenden oder gleichgültigen Notabeln aus dem ganzen Bereich der deutschen Öffentlichkeit, deren Rang nach oben durch Klopstock, nach unten etwa durch Leuchsenring oder "Spürhund Gottes" Kaufmann bezeichnet wird. Diesen untereinander unterschiedenen Gestalten gemeinsam in ihrem Bezug zu Goethe ist ihre Tatsache, infolge des Begriffs der vor ihnen hergeht, ihr von ihm unabhängig sein in der Welt und daß sie hier eher als Wirkende oder Eindrücke erscheinen, denn als von Goethe bewirkte und beeindruckte.

In den Bereich der eigentlich Goethischen Wirkungen treten nun mit seinen Freunden: von den ersten Kameraden des Knaben an, bis Herzog von Weimar, dessen Ruf den Schluß des Werkes herbeiführte.

scheint Goethe Altersgenossen oder Jüngeren gegenüber, ohne daß er es eigens zu betonen braucht, durch den bloßen Gang des Geschehens, den Widerschein seines Wesens in der Handlung, als der Wirkende — weniger unter der Form des Führers oder Lehrers als der des Bildners und Füllers, weniger durch bewußte Autorität als durch größere Lebenswärme und unwillkürliche Kraft. Auf seinem ganzen Lebensweg begleiten ihn Schwärme von Jünglingen die, von seiner jeweiligen Glut angestrahlt, nur dazu da scheinen die Brechung Goethischen Wesens in oder wenigstens an ihrem ursprünglich ganz anders gearteten Stoff zu zeigen. Die Stärke und die Grenzen seiner Macht über Menschen, die Art und den Grad seiner Wirksamkeit — die denn doch so gut zu seinem Leben gehört wie seine Empfänge, Wandlungen und Leistungen — konnte Goethe nur mittelbar darstellen, eben an ihren Medien, seinen Freunden: sie sind innerhalb seiner Biographie „der Kreis den seine Wirksamkeit erfüllt“. Hier hatte Goethe als Biograph den Doppelgewinn, zugleich eine Fülle mannigfaltiger und merkwürdiger Charaktere als Bereich seiner Ausstrahlung, und die Fülle seiner eigenen Richtungen, Strahlungen, Wendungen an den vielen menschlichen Prismen zu zeigen. Denn in jedem neuen Charakter ward auch ein neues Stück Goethe als Wirkung sichtbar, und Goethe konnte, ohne sein Ich zu analysieren wie Rousseau, was seinem Wesen und seiner Aufgabe fremd war, sich vergegenständlichen, indem er die Gegenstände, die objektiven Medien seines Selbst schilderte. Ohne sich zu zerfasern trat er aus sich heraus, und je mehr Menschen seiner Welt er schilderte, desto klarer ward er selbst, wie das Wesen des Lichts auch durch die Farben und Formen sich offenbart die es trifft, ohne daß diese Farben und Formen deswegen aufhörten selbständige Gebilde zu sein. Diese Doppelaufgabe erfüllen die Bilder seiner gleichaltrigen Bekannten, von frommen oder tollen Zechgenossen wie Jung Stilling oder Goué, bis zu den literarischen Brüdern und Jüngern aus Straßburg, Wetzlar, Pempelfort, von vorübergehenden Reisebekanntschaften bis zu entscheidenden Begegnungen, vom trocknen Widerstand bis zur feurigen Hingabe an seinen Genius: in allen Stufen und Lagen ist Goethes Bekanntenkreis ein erweitertes Gegenbild zu Goethes Eigenschaftskreis, und um sein Wesen läuft seine menschliche Wirkung wie der Mondhof um den Mond, eine selbständige Erscheinung, aber nicht denkbar ohne den Mond, und wiederum zurückdeutend auf ihn.

Eltern, Lehrer, Freunde bezeichnen, so gut wie die geistigen Mächte und die sinnlichen Einflüsse, im Großen und Ganzen, allmähliche, stetige, oft sogar unmerkbare Wirkungen. Der Wandel den sie hervorbringen äußert sich als leises Werden, als Entwicklung, nicht als jähre Krisis oder ruckweise

Erschütterung — als geistiges Reifen, als seelischer Druck oder Fortschritt als Gesetz oder Gesinnung, nicht als Pathos. All dies, Krisis, Erschütterung, Leidenschaft, jähre Gefährdung des inneren Baus, jähre Steigerung der Kräfte, erfuhr Goethe mit Bewußtsein durch die Liebe zu Frauen. Er ward sein stetes Streben zur Begier, sein Strom zum Wirbel gestaut, ruhige Glut zur Flamme, und wo er während seiner Entwicklung Krise während seines Werdens Erschütterungen unterscheiden konnte da geschieht dies fast immer durch die Begegnung mit einem Weib um welches seine Kräfte als um seine jeweilige Idee des Schönen sich drängten. Auch in Dichtung und Wahrheit erscheinen seine Geliebten vor allem als die verschiedenen Ursachen und Verkörperungen seiner Krisen, durch welche der ruhige Gang seines Werdens schicksalhaft unterbrochen, gefährdet oder steigert wurde, und jede Geliebte, so vollständig dichterisch und geschicktlich als Menschenbild sie behandelt wird, bezeichnet zugleich mit einer neuen Krise eine neue Gefahr oder Steigerung, eine neue Stufe seines Lebens, mäß den neuen geistigen Mächten und sinnlichen Einflüssen dieser Stufen. Ich habe selbst versucht zu zeigen daß die verschiedenen Leidenschaften Goethes nicht zufällige Wiederholungen seiner Sinnlichkeit sind, sondern seiner jeweiligen Reife entsprechen, daß jede seiner Geliebten einer weils verwandelten oder verwandlungsbereiten Weltgefühl und einer entsprechend erneuerten Idee der Schönheit entgegenkommt. Dies so zu zeigen hat uns Dichtung und Wahrheit erst gelebt. Das Frankfurter Gretchen, Käthchen Schönkopf, Friederike, Lotte, Lili sind nicht nur immer als Menschenbilder, andre Verwicklungen — also neue Charakter- und Handlungsmotive für den Dichter — sondern auch andre Seinstufen und „Ideen“. Wie zu dem Frankfurter Gretchen die halbdunkle Frankfurter Altstadt, mittleren und unteren Bürgertums als Milieu, und der unruhig erwachende, begierig ahnende, dumpf ausgreitende Knabensinn als Träger des Attentats gehört, so ist die Leipziger Liebschaft kritischer Brennpunkt des Rokoko-schöngeisterei und „galanterie“, so gehört zu Friederike das Bad als Spielraum des durchgebrochenen Gemüts, zu Lotte Weiberstimmung und Wertherlokal, zu Lili die damalige Frankfurter Spannung zwischen guter Gesellschaft und dämonischem Beruf. Man kann den Charakter der Geliebten kaum von Goethes jeweiliger Reife und von ihrer Umwelt trennen, in dem Verhältnis und durch das Verhältnis zu jeder steigt sich Zuwachs und Entwicklung zur Krise, und alle Spannungen Goethes innerhalb des geistigen, dinglichen und menschlichen Umwelt entladen sich durch die Liebe zu einer Schönen.

Auch diese hohe Bedeutung der Geliebten in Goethes allumfassender

ewiß nicht durch Erotik ausgefülltem Dasein erklärt sich aus Goethes unnißvollem Wort, daß er das Ideal unter weiblicher Gestalt anschauet. Schönen Mädchen waren ihm die sinnliche Brücke aus jeder angesammelten Geistes-, Seelen- und Sinnenwirklichkeit zum Ideal. Als solche waren, d. h. als faßbare Übergänge aus einem gegebenen und nach allen Seiten hin geschilderten Leben zu einem ersehnten oder geträumten, erst zu sehenden, gesteigerten, schildert er denn auch in Dichtung und Wahrheit seine Leidenschaften und deren Zentren, seine Geliebten. Hier grenzt demnach seine Wahrheit am nächsten an die Dichtung, nicht nur weil Liebesgedichten an sich ein poetischer Gegenstand sind, sondern weil sie hier im Raum, in Ideal übergeht: jede seiner Geliebten ist ja nicht nur ein Erinnerungsbild sondern auch ein Wunschkbild.

Wir haben etwa die Welt umschrieben durch die Goethe seine Jugend schnet hat. Nur um dieser von ihm erlebten Welt willen scheint er sein Leben schildern zu wollen, und nur weil es gerade seines Lebens, in eben diesem Zeitraum und Kulturbereich, bedurfte, um diese Welt zu ver gegenstehen und zu verewigigen, scheint Dichtung und Wahrheit (wie Wilhelm Meister) einen persönlichen Helden zu haben, welcher Goethe ist. So wenig wie Goethe sich als die beherrschende Person des Ganzen, daß er sich auf seiner Stelle sogar gleichsam entschuldigt, weil er in seiner Autobiographie sich selbst spreche. So sehr hat er sich hinter oder in der Welt, freilich in der Welt, verborgen, und sein Selbst nur als Medium einer Welt, als Entzerrung dargestellt, daß man fast irre wird ob wirklich sein Leben Gegenstand oder nur der Vorwand des Werks sei. Wie Wilhelm Meister so war Goethe zwar die Mitte auf die alles sich bezieht, um dererwillen alles steht und an der alles erscheint, aber zugleich die am wenigsten umfassende, im gemeinen Verstand „uninteressanteste“ Gestalt des Werks . . . Hier gilt das Gleichnis von dem Licht das erst durch Gegenstände sichtbar wird, und wie wir nach dem Worte Fausts am farbigen Abglanz erst sehen haben, so haben wir in Dichtung und Wahrheit auch am farbigen Abglanz seiner Welt erst Goethes Leben. Dem alten Goethe selbst war es eine Schatt, die das Erscheinende nur an Erscheinungen zeigt, so natürlich, wie er sich selbst kaum anders darzustellen gewußt hätte als durch Welt. Dazu kommt daß er für sich nicht sein konnte was er uns ist: ein staunenswertiges Wunder zu dem wir hinaufsehen. Vielmehr war er sich selbstständlich, und seine Objektivität gegenüber dem eigenen Dasein bezog auf seine Art und seine Proportionen, nicht auf seine Dimensionen. Dichtung und Wahrheit kann man wohl erkennen daß hier von einem tiefen und tiefen Menschen die Rede ist, aber wenn man es nicht anders-

woher wüßte, erkännte man in diesem „Ich“ nicht den größten Charakter. Denn die Werke denen Goethe diesen Ruhm werden nur als Ausflüsse normaler Entwicklungen und Krisen und die Macht seiner Person, sein Genie erscheint als eine so scheinbare Funktion seines Wesens wie das Atmen. Dem Riesen Riesenhafte normal, und nirgends hat sich Goethe vom Standpunkt der Zwerge aus geschildert, d. h. mit unsrem Staunen und Hinaufblicken auf sein Anderssein, nur sein Sosein vergegenwärtigt er. Auch dadurch scheidet er sich sehr wesentlich von fast allen andren Autobiographen, er sich nicht als Ausnahme und um der Ausnahme willen, sondern als Regel (das heißt freilich nicht, wie man es heut meist versteht, als Häufiges, sondern als vollkommen Gesetzliches) geschildert hat seinen Seltenheitswert (der immer ein relativer Wert ist) sondern seine Gültigkeit, normalen Gehalt hielt er einer Verewigung für würdig. Und Rousseau, auch Cellini und Saint-Simon, meinten ihre außergewöhnlichen Erfahrungen oder ihre außergewöhnliche Person der Nachwelt vorzuhalten zu dürfen, und Rousseau zum wenigsten, ja überhaupt keinem französischen Memoiren schreiber ziehen das Bild das vor im Publikum als berühmten oder merkwürdigen Personen bereits in ihre Selbstschilderung mit herein, sie sehen sich selbst mit dem Auge und dem Hinaufblick, wohl auch mit der indirekten Neugier zu ihnen draußen entgegenbringt, und denken nicht nur an das Publikum, sondern auch wie das Publikum. Selbst ihre Objektivität ist die Objektivität der Selbstbespiegelung, nicht der Selbstgestaltung. Die großen Männer der Tat aber ziehen von vornherein nur aus ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung das Recht, oft die Pflicht, zur Rechenschaft, und mögen Cäsar oder Napoleon sich noch so selbstverständlich sein: nicht ihre Person, sondern ihre Leistung, also gerade das „Andere“ heißt sie schreiben. Das gleiche gilt für die großen Abenteuer, überhaupt von allen Autobiographen deten Selbstschilderung weniger durch Bedürfnisse ihres Wesens als durch ihre Stellung in der Welt, eben weniger durch ihr Sosein als durch ihr Anderssein bestimmt.

Goethe hat von vornherein sein Leben als ein gesetzmäßiges Werk und durch Welt, nicht als ein außergewöhnliches Tun oder Geschehen gegenüber der Welt konzipiert, und darum allein schon ist er in Wahrheit und Wahrheit kein „aktiver Held“, sowenig wie Wilhelm Meister in seinen Lehrjahren. Denn nichts ist dem Werden fremder als das Tun, die eigentliche Aktivität, während Schaffen und Wirken als Funktion des Werdens gelten können, zumal Goethe sein Schaffen als einen Reiz und sein Wirken als Ausstrahlung behandelt. Blühen und Fruchten

Leuchten steht jedem Werdenden, jedem Gewächs frei, die Tat nicht, s ist Goethes wiederholt betonter Unterschied in der Menschenschau Shakespeare oder Schiller, daß er den Menschen wesentlich unter dem des organischen Wachstums erfuhr. Die Pflanze ist für ihn das Sinnedes, auch des seelisch geistigen Werdens. In Dichtung und Wahrheit er sein Leben denn auch wie das Wachstum einer geistigen, leidenschaftlichen Pflanze geschildert, die Selektion die ein wachsender Keim aus Erde und Boden trifft und wiederum die Stamm-, Blüte-, Frucht-, Duft- und Verwölbung dieses vom Keim anverwandten Klimas und Bodens.

ließt so schon die Konzeption des Werdens eine eigentliche Aktivität zu, so tut dies die Konzeption der Gesetzlichkeit erst recht. Sie ist in Dichtung und Wahrheit dieselbe wie in den Wahlverwandtschaften gemäß der engen Nähe beider Werke: aus demselben Grunde warum die Wahlverwandtschaften keinen aktiven Helden haben, kann auch Goethes Autobiographie keinen haben. Auch hier waltet bis in das Individuellste und Einzigartigste hinein die Einheit von Natur- und Schicksalsgesetz die wir in der Grundidee der Wahlverwandtschaften kennen, und deshalb finden auch in Dichtung und Wahrheit einige Hauptsymptome dafür wieder, welche Eigenheiten, die doch nur Kunstäußerungen eines Weltgefühls sind: die ahnungsvollen Vorbereitungen und Verzahnungen und die zarte Anwesenheit des Geheimnisses: das Buch beginnt mit einem Horoskop und schließt mit einer Evokation des Dämonischen. Beides sind dichtende Mittel, wie das Schlußwunder der Wahlverwandtschaften, und zunächst zu isolierende Zeichen der gesamten Goethischen Weltanschauung. Sein Leben hat er nicht nur als persönliche Beichte und als geschichtliche Welterscheinung, sondern als ein Mysterium (in demselben Sinn wie in den Wahlverwandtschaften und der Faust) dargestellt: als das Walten übermächtiger Mächte im persönlichen Leben. Will man aber das Mysterium wissen, das es sich hier handelt näher bezeichnen, so erinnere man sich an das Mommssens „Das Geheimnis der Natur, in ihren vollendetsten Offenbarungen Normalität und Individualität [d. h. ewige Gesetzlichkeit und unerbringliche Einmaligkeit des Wesens und Schicksals] zu verschmelzen, unbeschreiblich.“ Nun, dies Geheimnis gerade hat Goethe in Dichtung und Wahrheit dargestellt, wie keiner vor und nach ihm.

STORISCH-BIOGRAPHISCHE WERKE

S Dichtung grenzt Goethes Autobiographie an Wilhelm Meisters Lehrjahre; den Bildungsroman, und an die Wahlverwandtschaften; Mysterium von Natur- und Schicksalsgesetz. Als Wahrheit grenzt sie

an zwei verschiedene Gruppen kleinerer Goethischer Werke, derer Thoden sie vollkommenet, deren Ideen sie umfassender und reicher an und die als Vorübungen, Parerga und Paralipomena dieses seines Geschichtswerks betrachtet werden können, unbeschadet ihres Eigentümlichen und ihres besonderen Stoffs: einerseits seine kunst- und kulturhistorischen Arbeiten: Winckelmann, Hackett, sowie die Noten zum Cellini, zu Römers Neffen und zum Westöstlichen Divan, anderseits seine autobiographischen Denkwürdigkeiten: die italienische Reise, die Kampagne in Frankreich, die Schweizerreisen, die Rheinreise, die Annalen und die Tagebücher. Diese Werke sollen hier nur noch einmal kurz beleuchtet werden von dem Grunde, daß sie zu der sie gehören, weil im Grunde die gleichen Ideen und Methoden dieses Hauptwerks, die wir jetzt kennenlernen, auch die ihren sind und sie verdeutlichen.

Sie enthalten fast alle – die geschichtlichen wie die autobiographischen Arbeiten – an den Erlebnissen von Einzelnen entwickelte Bildungen der Sittengeschichte, zeigen den Einzelnen mit oder als Umwelt, oder einander in der Umwelt an und in Einzelnen, sind ausgesprochen unpolitisch, und geschieht es irgend angeht Zustände statt der Ereignisse, Erlebnisse statt der Taten und Werden statt des Geschehens. Dies haben sie mit Dichtung und Wahrheit gemein. Dagegen sind sie alle, zum Unterschied von Dichtung, Wahrheit, mehr oder weniger bruchstückhaft und aphoristisch, nicht in einem Mittelpunkt allseitig entwickelt, sondern Aufteilung einzelner Gedanken, Beobachtungen, Erfahrungen, Erinnerungen zu einer willkürlich abgeschlossenen Kette. Sie sind nicht durch die Anschauung, sondern durch den Begriff zusammengehalten, mehr zusammengesetzt als erwachsen, haben außer der begrifflichen Einheit höchstens (auch das nicht die vage Einheit der jeweiligen Lebensstimmung des Verfassers, niemals starke Eigenatmosphäre, die sie als Werk, als Gebild, als Gewebe eine einzige Struktur nach außen abschlosse. Ja, in den Reisewerken untereinander fremdartige Elemente oft unvermittelt merkbar. Es läßlich aufreihende (statt aufbauende oder auswirkende) Komposition, die aphoristische Verknüpfung, die auch bei Goethes Dichtung im Alter zunimmt, als Maskenzug oder Bildetreihe. Sie deutet bei unbedarfter, ja gesteigerter Fülle auf ein Nachlassen der tektonischen Kraft hin, denn sind diese Werke, trotz einzelner novellistischer Partien in den Büchern, im Ganzen nur als Wahrheit, nicht als Dichtung gemeint?

Die Schrift über Winckelmann ist nicht rein historisch, sie hat einen lehrhaften Nebenzweck und richtet sich gegen die neudeutsch-revolutionären Kunstbestrebungen der alternden Romantik, als ein

umfeld: uns gegen die körperfeindliche, gemüts- und seelenschwiegende, idealistisch-dämmrige Gesinnung dem fast alle Goethischen Beiträge zu Kunst und Altertum dienten. Als Beiträge zur Kunstgeschichte, mehr noch als zur Kunstsinnung des achtzehnten Jahrhunderts, als Ausschnitte aus einem umfassenderen geistesgeschichtlichen Plan der den „Weimarschen Freunden“ vorschwebte, als Erläuterungen zu dem brieflichen Nachlass Winckelmanns sollten an dem großen Begründer des hellenisierend humanistischen Klassizismus diejenigen Seiten, Eigenschaften und Einflüsse hervortreten werden die der Romantik entgegengesetzt, dem Goethischen Kunstverständnis verwandt waren: sein Heidentum mit dem antikisch augenhaften Leben der sinnlichen Gegenwart bis zu dem sinnlichen Freundeskult der Anbetung idischer Körperschönheit. Selbst Winckelmanns Übergang zum Katholizismus wird auf eine Weise gedeutet welche die Romanisierung mußte, als die Indifferenz eines antikischen Heiden gegen die verschiedenen Glaubensformen. Diese mehr bekanntschaften als strenghistorischen Teile des „Winckelmann“, worin Goethe — beim Anlaß und fast — dem Vorwand Winckelmanns Art und Gesinnung (etwa das was er gesche unter „Instinkten“ versteht) zu schildern — zugleich seine eigene lieb antike, wie er sie verstand, in aphoristischen Glaubensartikeln niederschlägt, die Abschnitte mit den Überschriften Antikes, Heidnisches, Freundschaft, Schönheit, sind ihm wohl die wichtigsten gewesen.

Es überhaupt bei dieser Arbeit eine einheitliche Erzählung nicht beabsichtigt war, so sind die einzelnen Abschnitte mehr begleitende Glossen, die eine Gesinnungs- oder Erfahrungssätze zu den verschiedenen biographischen Elementen von Winckelmanns Bildung, Naturanlage, Umstände seines Hauses, Volk und Zeitalter, Bildungsgang und Berufswahl, Hemmnisse und Forderungen durch vorgetundene Bildungsmittel, glückliche Ereignisse, bedeutende Begegnungen — Bücher, Länder oder Personen — allgemein- und Nebeneinander von Tyche, Daimon, Anangke und Eros das Schicksal in seinem eigenen Lebensbild zu einer Anschaugung zusammengefaßt und herausgestellt hat, um in seinem Einmaligen ein Bild des Allgemeinen zu geben, ist beim Winckelmann in ein Nacheinander aufgeteilt, der einmalige Fall Winckelmann, mit den ganz besondern Umständen seines Schulmeistertums, seines literarischen Metiers, seiner Romreise, seines Glöckner und seines Todes, scheint hier nur der Anlaß um überhaupt einen Gedanken über Heidentum, Kampf zwischen Genius und Misère, Reisen, Kunst und Altertum, frühen Tod usw. aphoristisch niederschlagen: so sehr ist hier, im Gegensatz zu Dichtung und Wahrheit, die sinnliche Einzelanschauung verdrängt durch die allgemeine Reflexion.

Dies mag eine äußere Ursache haben darin daß die sinnliche Gieger hier eben nicht durch Erzählung Goethes, sondern durch die Briefe Winmanns selbst gegeben war, als deren bloßer Einbegleiter Goethe empfand, mehr verpflichtet zu deuten als zu schildern. Der innere Geist war aber wohl die polemisch ästhetische Nebenabsicht, welche die stellerisch biographische weit überwog, so daß die Reflexionen nicht aus den Anschauungen ausstrahlen, wie bei Dichtung und Wahrheit, sondern selbständig, sozusagen vor Winckelmanns Biographie vorhan waren und in diese erst eingelegt oder mit ihr verknüpft werden; so kam man im Vergleich zu Dichtung und Wahrheit, als einer symbolischen Biographie, die Winckelmanns gewissermaßen eine allegorische nennen, Bild und Sinn bei ihr auseinandertritt.

Weniger einem inneren Bedürfnis als einer äußeren Anregung verdankt das Werk über den Landschaftsmaler Philipp Hackert seine Entstehung. Goethen waren nach dessen Tod, als seinem guten Freund von Italien und einem großen Schriftsteller, die Nachlaßpapiere auf Grund von Hackerts Wunsch ausgehändigt worden, zur Redaktion und Herausgabe, und Goethe erfüllte ihn, indem er dem verstorbenen Freund zugleich ein biographisches Denkmal setzte, gewissermaßen, um den etwas durftigen und nur für Freunde Hackerts wertvollen Materialien eine größere Reichweite und Schwere zu verschaffen. Die Aufgabe war methodisch und technisch gleich wie beim Winckelmann, und Goethe hat sie denn auch in derselben Weise angefaßt: als aphoristische Zusammenstellung der wichtigsten Lebensmomente des Helden. Nur war Hackert weit mehr bloße Privatperson als Winckelmann, ohne dessen geistesgeschichtliche Macht, sein Dasein konnte nicht so sinnbildlich für die Kulturgesinnung einer ganzen Epoche gedeutet oder zum Anlaß von Bekennissen und Kunstdekreten gemacht werden. Er war nur im Kreise der Kunstsiebhaber bekannt, und sein Leben reich an Erfolgen und Fahrten, aber ohne besonders gewichtige und nachwürdige Schicksale, sowie seine Person, gewandt und tuchtig, aber wiederum Durchschnitt außerordentlich übertragend noch ihn d. h. irgend in der Alltagswelt typisch und ver gegenwärtigend, waren für den Erzähler Stoff nicht voll und bunt, für den Denker nicht zentral genug um ein allgemeingültiges symbolisches Geschichtswerk zu ermöglichen. Goethe verzog seinem Auftrag dennoch von drei Seiten her ein persönliches Interesse ab, welches allerdings nicht einheitlich und tief genug ist um eine Biographie Hackerts für uns zu einem notwendigen und überprivaten Werk zu machen: als Kunstsiebhaber und Sammler, als Reisender, namens Italienreisender, und als Hofmann. So konnte er, zumal als persönlicher

unter Hackerts, das dürftige Gerippe seiner Lebensereignisse ausfüllen. Gemäldebeschreibung und kunsttechnische oder kunstgeschichtliche Erörterungen, durch Reisebilder und durch Ausschnitte aus dem Kunst- und Gönnnerwesen verschiedener Rokoko-höfe mit Blicken auf eine Reihe berühmte und obskure Potentaten der eignen Zeit.

Er auch das war nicht ergiebig genug: die Gemäldebeschreibungen sind kunstgeschichtliche Miszellen und führen nirgends in eine weitere Weite. Die Reisebilder ergänzen Goethes italienischen Erinnerungen, aber sie hatten ihm eine selbständige und neue Behandlung von Hackerts Bildungskreis vorweggenommen. Und die Höfe mußte Goethe mit einer gewissen Schaltung und Trockenheit behandeln die auch diese Partien mehr als Sittenbündeln als zu wirklichen Sitten- oder Seelenbildern machen. Lässt der geschichtliche Kern und Wert des Werks liegen können, die Sinnbildlichkeit von Hackerts Leben: die Wechselwirkung zwischen Sitten und Könnern bei einer bestimmten Gesellschaftslage und Sitten. Aber Goethe hat hier, offenbar durch seine Testamentsvollstrecker, einerseits und durch seine höfische Diskretion andererseits beschränkt, seine sonstige Art den Blick fast gar nicht über die biographischen Hinterhaupten hinausgerichtet. Das Werk ist ohne Leidenschaft und inneren Drang geblieben. Es trägt die Zeichen der Giesinnung womit Goethe seine Amtsaufgaben erledigte (im Gegensatz zu dem was ihm seine Lebensbegleiter sein Damon eingab) genaue fast trockene Sachlichkeit, Ordnung und Folge, bei kuhler Distanz und Beschränkung auf das unmittelbar vom Zweck geforderte.

Schon die Biographien Winckelmanns und Hackerts mehr Erläuterungen als selbstgenugsame Werke, so gilt dies von den Anhängen Rousseaus Netten, zum Cellini, und zum westöstlichen Divan erst recht. Wenn der Einführung von fremden oder fernren geschichtlichen Vorgängsbereichen, deren oft erwähnte Einzelheiten dem Leser durch Erörterung ihres Zusammenhangs, deren Zusammenhang durch allgemeine Geschichtsfahrt oder den Bezug auf den heutigen Tag verständlich zu machen waren. Solch ein Bereich waren beim Rameau die Pariser Künstler- und literatenkreise im Zeitalter Voltaires. Zu ihrer Deutung mußte man die Künstler oder berüchtigten Tagesgrößen, die geistigen Strömungen die Künstlertratten und ihre Gesellschafts- (oder Bohème-)verhältnisse kennen. Ein Verhältnis zu Goethes Verdeutschung von Diderots Dialog ist deshalb von Bedeutung. Die Hauptaufgabe ist ein kurzes biographisches Wörterbuch, welches, je nachdem die anspielende Stelle im Dialog zu ihrem Verständnis fordert, einen Lebensumständen, der geistigen Leistung oder Richtung, oder der

gesellschaftlichen Stellung der erwähnten Personen Kunde gibt.

Dieser weitaus überwiegende biographische Teil wird ergänzt durch einige sachliche Aphorismen, z. B. über die Wirkung und Wertung der Musik in der damaligen Gesellschaft oder über die geläufigsten Sätze worte jenes Zeitgeists. Da alles in diesem Zirkel persönlich, gesellschaftlich und bewußt war, die dumpferen und weiteren Mächte Natur, Religion, Staat und Volk fast gar nicht hereinspielten, das ganze Milieu sich auf bestimmten Personen und deren bewußten, ja pointierten Äußerungen berief, so konnte Goethe mit einem biographischen Lexikon als dem Kommentar des Werks hier mehr geben als bloße Notizen. Werk, Richtung, Stellung jeder bezeichnenden Person, von einem übersichtlichen Geiste Goethe zusammengefaßt, oft schon durch Anekdoten rasch beleuchtet, schloß bei der präzisen Enge der Pariser „Welt“ ohne weiteres Ausdehnungsmöglichkeiten. Das war Goethes Absicht. Er schloß das ganze Zeitalter und seine Struktur ein und auf. Die Materialien eines kulturgeschichtlichen Ganzen waren hier enger beisammen, als es durch die energischer gefiltert und bewußter durch sich selbst herausgearbeitet. Von Goethe hier einem Dutzend Personen aphoristisch ihren Platz angetreten, hatte er das Wesen eines „Zeitalters“ mitgezeichnet, mit der meisteiligen Charakteristik Voltaires fast den Zeitgeist des französischen 18. Jahrhunderts personifiziert und bewertet. Die Zuspritzung der „Welt“ in Personaleien ist hierbei der Reiz und die Schranke seiner Aufgabe.

Viel weiter, dunkler, wilder war die Welt Cellinis. Sie konnte nur durch biographische Abrisse erläutert, geschweige eingetragen werden; denn war ja dieses Werk selbst eine Biographie, worin die persönlichen Beziehungen mit endgültiger Frische und Bildkraft hervortraten und wie bei dem bloß ansspielenden Dialog Diderots, der Erklärung bedurften. Das Fremde und Neue lag hier mehr in den Bedingungen der Kunst des Handwerks; diese waren wiederum für Cellini selbstverständlich und haben in seiner Biographie etwa die Stelle wie die Personalia und Geistesklatsch bei Diderot. In diese zerstreuten Erwähnungen und Erörterungen hatte also der Herausgeber einen systematischen Zusammenhang zu bringen, und darum ist der Anhang zum Cellini vor allem ein kulturgeschichtlicher und kunsttechnischer Abriß seines Zeitalters geworden, eine Zusammenstellung der beherrschenden Meister denen die Renaissancekunst, besonders die florentinische, ihre Art und Macht dankt, der kulturellen Zustände und politischen Umstände unter denen sie erwuchs, der verschiedenen Techniken worin ihr Gehalt zum Ausdruck gelangen mußte, der Gönner die sich ihrer bedienten. Dies wird „skizzenhaft, aphoristisch und fragmentarisch“ in elf Abschnitten behandelt, um die geistige

inis zu umschreiben, denn er selbst gibt nur sein Leben d. h. die Reihe Abenteuern und Leistungen eines ganzen Kerls der zufällig auch Künstler ist. Da Cellini aber für die Nachwelt vor allem als Künstler wichtig ist, sah sich Goethe veranlaßt in sechs weiteren Abschnitten Cellini als Künstler und im Zusammenhang mit der Kunst seines Zeitalters zu behandeln, zur Ergänzung der Autobiographie und zur Rechtfertigung seiner Führungsrolle. Cellini sollte nicht als ein romanhaftes Kuriosum, sondern als bedeutende Vertreter eines großen Zeitalters wirken. Dazu mußte dieser Künstler als solches, als ein geschichtlicher, namentlich kunstgeschichtlicher Abschnitt, nicht als der bloße Lebensraum eines Abenteurers, erinnert werden und Cellinis Platz innerhalb dieses Abschnitts beschrieben werden. Cellini selbst gab ja keine „Geschichte“ und empfand sich nicht als eine „geschichtliche Person“. Die geschichtliche Wertung und Deutung brachte Goethes Anhang durch systematische Zusammenstellung der verschiedenen Kunsts-kategorien, die bei Cellini nur chronologisch zufällig, künstlerisch gestiegen werden.

Jeder eine andere Art Kommentar erforderte der westöstliche Divan. Ausdruck seines eigenen Gehalts durch orientalische Formen mußte Dichter rechtfertigen, sein eigenes fremdländiges Unternehmen einführen und dadurch erst den Sinn und die Absicht seines Werks erklären. Die Erzählungen und Abhandlungen zum besseren Verständnis des westöstlichen „Ans“ sind ein dreifacher Kommentar: zum persönlichen Gehalt (Gesinnung, Zweck, Erlebnis) zur geschichtlichen Form (Muster und Gatten) und zum sachlichen Stoff (Vorstellungskreis, Motive) des Werks. Zu Filautende ist in den drei Fällen der Orientalismus: als subjektive Erinnerung, als geistesgeschichtliche Wirkung und als sinnlicher Vorrat. Die Frage wie ein Deutscher dazu kommt östlich zu dichten führt zu der Erkenntnis: was dem Orient und dem Okzident durch geschichtliche Mischung Menschenart überhaupt, durch Schicksal oder Natur gemeinsam ist, diese Abgrenzung beider Kulturkreise gegeneinander führt zu einer Erkenntnis des Trennenden, des eigentümlich und einzig Orientalischen.

Da Goethe hierbei mehr als bei seinen anderen geschichtlichen Exkursen auf Vermittler statt auf eigene Forschung, Anschauung oder Erinnerung verwiesen war, so war es nicht bloß eine Dankspflicht, sondern auch ein Verordnen der historischen Kritik, daß er uns mit den Quellen bekannt mache aus denen er Kenntnis und Bild des Orients und Anregung zu seinem Orientalismus geschnöpft hat: mit den Reisenden welche Land und Leute beschrieben, den Chronisten welche die Geschichte erzählt oder den Überliefern welchen die Werke des Ostens verdolmetscht haben. Die Aner-

kennung seiner Gewahrsänner ist eine vierte Seite seines Kompendiums zum westöstlichen Divan, neben der Einführung im Absicht und des eigenen Werks, der geschichtlichen Entwicklung der symbolischen orientalischen Dichtkunst nach ihren Hauptinflüssen, Vertretern und Tendenzen, und der mit Beispielen aus ältester und neuester Zeit belegten Darstellung östlicher Geistesart, Gesinnung und Gereitung überhaupt, des Einzelnen als der Gesamtheit.

Auch hier ist die Darstellung aphoristisch und bruchstückhaft, aber und reicher als beim Cellini und Diderot, weil aus einem weiteren schöpfend und als Anhang eines Goetheschen Lebenwerks nicht ganz mit schlechthin menschlichen Erfahrungen — gelöster, persönlicher, v. Der Orient, der ihm die Bibel und eine Weltreligion als kulturgeschichtliche Voraussetzungen seines westöstlichen Divans bot, berührte doch mehr Goethes eigentliche Lebensdinge, war ein weiteres und besonders volleres, zugleich dehnbares und lasslichares Gebiet für symbolische Blicke als die florentinische Kunstwelt oder gar die Zirkel des Voltaire und Paris. Je bequemer Goethe sich aus dem bloß historischen Bereich mythisch symbolischen aufhielten konnte, desto voller atmete er auf, ein, und ein solches breites Atmen fühlt man in den Gedanken zum östlichen Divan.. sie sind nügends trocken und ungeduldig, wie man die zum Cellini und Rameau, vielmehr satt und behaglich. Die Weisheit in der Goethe die östlichen Einzelerscheinungen — Werke, Personen, Ereignisse, Bräuche, Glaubensformen, Einrichtungen — als Wechselwirkung von Natur und Schicksal, von Seelischem und Kosmischem gibt, die gleiche wie in Dichtung und Wahrheit. Wir müssen also nochmals diese Weltanschauung selbst darstellen, nur die besondere Aufgabe der Historiker Goethe im Anhang zum westöstlichen Divan ihr gelöst hat. Nicht eine neue geschichtliche Schrift, aber Dichtung und Wahrheit hinaus, bedeuten die kultur-geschichtlichen wie die biographischen Beiwerke Goethes, nur neue Anwendungen und neue Beweise sein Art, und zwar minder deutliche und eindrückliche. Erst von Dichtung und Wahrheit aus wird uns klar welche Weltanschauung in ihnen waltet, und davon Neue daran ist.

Den Noten zu Rameaus Nellen, zum Cellini und zum westöstlichen Divan ist noch das gemein innerhalb Goethes historischem Schaffen, daß es größtenteils auf fremde schriftliche Überlieferungen angewiesen ist, nicht nur auf seine eigenen Beobachtungen und Erinnerungen, aus denen die Hauptmasse seiner autobiographischen Schriften aufbauen, und selbst seinen Winckelmann und seinen Hackert. Rameaus Nellen

er nur mit Hilfe der biographischen Handbücher, Pamphlete und Korrespondenzen der Enzyklopädistenzeit erklären, zum Cellini bedurfte er der kunsttechnischen Fachliteratur und der Künstlerbiographien, zum west-östlichen Divan außer den Reisebeschreibungen von Marco Polo bis Chardin der wissenschaftlichen Handbücher und Übersetzungen des Freiherrn von Hammer-Purgstall und Diez. Da Goethe nun nirgends bloßer Kompliator war, so mußte er bei der stofflichen Abhängigkeit vom Wissen anderer durch Verknüpfung und Ausdeutung den übernommenen Notizen ihre Goethische Form und Schwere geben, während sonst der Stoff durch seine eigene Erfahrung schon Goethisch war. Die Goethische Reflexion wirkt also hier nicht schon in den Fakten selbst oder als Ausstrahlung, als Hellwerdung der Fakten, sondern tritt häufiger selbständige und gesondert neben die Fakten.

Goethes Reisewerke halten, was geschichtliche Aufgabe und Anlage betrifft, die Mitte zwischen seiner Autobiographie und seinen kulturgeschichtlichen Noten. Es sind eigene Erinnerungen, aber weniger daß er gesehen als was er gesehen ist ihr Gegenstand, und nicht als Elemente seiner eigenen Bildung, sondern als selbständige Erscheinungen zeichnet er sie auf, gleichsam als Historiker dessen „Quelle“ er selbst, und zwar wesentlich als Augenmensch ist. Soweit in den Reisewerken der Gedanke an sein eigenes Leben als Grund dieser Aufzeichnungen mitspricht, hat er sie als Stoff (nicht wie in Dichtung und Wahrheit als Form, als Gestalt) für etwaige künftige Biographien betrachtet. Aber das Gewicht hat er auf die Gesichte, nicht auf sein Sehen gelegt, und insbesondere ist nicht er, der Reisende, in den Reisewerken der bewußte einheitliche Mittelpunkt, wie in Dichtung und Wahrheit. Die Reisebücher geben Bildreihen die nur äußerlich zusammengehalten sind durch einen der sie aufzeichnet, die eine unwillkürliche stimmungsmäßige, nicht bewußt tektonische Einheit haben durch den Geist des Aufzeichnens, d. h. als Auswahl durch eine bestimmte Sehart. Welcher Art die Einzelbilder sind, nach welchen Kategorien Goethe als Reisender gewählt, geordnet und demgemäß aufgezeichnet hat, wurde bei seiner Italientreise bemerkt. Bei der Kampagne in Frankreich, der Schweizerreise 1797 und der Rhein- und Maintreise ist nur der Stoff dürftiger, die Beobachtung und Auswahl bewußter, die Zusammenfassung infolgedessen knapper.

Die italienische Reise bietet mehr den brieflich-frischen Rohstoff des Erlebens und ist, abgesehen von den nachträglich eingefügten verbindenden und zusammenfassenden Überblicken, nicht schon bewußte Redaktion für eine spätere Veröffentlichung. Die Briefe sind noch als Mitteilungen an die Nachsten oder als tagebuchartige Notizen für den Verfasser selbst ge-

dacht, und ihr öffentlicher Wert ist, wie etwa beim Briefwechsel mit Schiller, die Ursache, nicht die Folge der Publikationsabsicht. Nur die novellenhaften Einlagen, wie das römische Karneval oder einzelne ausgetragene Kultur- und kunstgeschichtliche Betrachtungen und Beschreibungen, Abschnitte eines „italienischen Journals“, mögen von Vorbereiten mit Rücksicht auf Veröffentlichung geschrieben sein, und die Rückblicke sind erst die Veröffentlichung nötig geworden.

Dagegen sind die Briefe von der Kampagne im Frankreich, von der Schweizerreise im Jahre 1797 und der Reise am Rhein, Main und Neckar im Jahre 1814 und 1815 bereits geschrieben mit der bewußten Verantwortung des Autors (ja, die beiden letzten vielleicht sogar mit dem Hintergedanke des Redakteurs, der seine Erfahrungen als willkommene Beilage zu den Zeitschriften begrüßt) wie ja die Reisen selbst schon, weit bewußter der Italientreise und fast pedantisch, mit den Augen eines Forschers, Sammlers und mit den padagogischen Absichten einer Bildungsanstalt gemacht wurden. Die Briefempfänger und hierbei nur die Verfasser Mandatare eines idealen Publikums. Der Bericht über die Reisen ist am weitesten von der Spontaneität der „italienischen Elegie“ entfernt; er enthält eine der saftigsten und rundesten Einzelbeschreibungen, so mehr als Anhang dieses bewußten schriftstellerischen Kunstwerks gehen die Briefe und Sammlernotizen mit diesem „Das Kochfest in Bergamo“ ein halb novellistisches, halb sittengeschichtliches Idyll von zellstan- diger Wirkung, nach Art, Gewicht und Anlage verwandt mit dem Romischen Karneval und mit der Kronungsfeier in Frankfurt zur Freiheit und Freude: die malerisch geschaute, dichterisch begüßte Darstellung einer einmaligen Begebenheit und einer immer wiederkehrenden Bräuche — die fruchtbare Einheit von Ereignis und Sitten.

WESTÖSTLICHER DIVAN

WIR wenden uns wieder zu Goethes Dichtung, zur lyrischen Darstellung seines Alters im Westöstlichen Divan. Dies Werk ist eine Sammlung dichterischer „Augenblicke“ aus verschiedenen Städten und Schichten, von verschiedenen Gewichten und Ausprägungen. Es ist kein Ergebnis einer Einzelkunst oder eines vorgetafelten Plans, nicht ein Zyklus gleichförmiger, durch Metrum, Widmung und Untertitel zusammengehaltener Gedichte wie die Römischen Elegien, die Venezianischen Epigramme, die Sonette. Als Goethe den Titel fand, konnte das Werk bereits vollendet dienen sein, und als er es abschloß und veröffentlichte, gab er es zu verstehen, daß es noch weiter ausgeführt und ausgetüftelt werden könnte. W

er Bau seiner Werke dem darin unterzubringenden Lebensstoff an-
ten war, hatte er diesmal einige Fächer geplant und hergestellt die
der ganz leer blieben, wie das „Buch der Freunde“ oder „das Buch
“, und wiederum enthielt sein Nachlaß mehrere Divargedichte die
en errichteten Fächern nicht unterbringen wollte oder konnte. Wenn
n einzelnen Büchern des Divans, zumal im Buch Suleika, eine mehr
minder bequeme zyklische Einheit durch die verherrlichte Person wal-
war doch die Einheit des Gesamtwerks, welche die Zusammenfas-
sung unter einem Titel berechtigte, nicht die der Idee, des Erlebnisses oder
gults, nicht die der Form oder des Stoffs, sondern die der Atmos-
phäre, die denkbar unverbindlichste, die Einheit der Alterstimmung
mit Goethes eigenem Worte: der „Patriarchenluft des reinen Ostens“.
Da diese Einheit eines Klimas, Weltteils oder Weltalters geräumiger
Blicker ist als die einer bestimmten historischen Land- oder Stadt-
wie etwa die Roms oder Venedigs - so konnten im Westöstlichen
sich vielfachere Stoffe vertragen als in Goethes engeren Zyklen, die
ledenen Elemente konnten luftiger, minder gedrängt beieinander
sein.

Orient bedeutet, nur eben breiter und lockerer, im Westöstlichen
als Bildungserlebnis etwa dasselbe wie Rom in den römischen Elegien,
als Form und Gemüngsvorbild etwa dasselbe wie dort Tibull und
et al., und die westöstliche Suleika als menschliche Mitte dasselbe wie
die römisch-deutsche Cielichte. Aber mit diesen schematischen Be-
merkungen (zudem nur für Teile des Werks annähernd gültig) ist über
den Orient und Ursprung nichts gesagt. Wir wissen was römisches Lokal als
menschliche Gegenwart und sinnliche Lut für Goethe in Rom be-
hat und wie aus ihrer Durchdringung mit einer neuen Liebe und
ästhetischen Mustern römische Elegien entstehen konnten. Aber wie
ist Goethe dazu die Frankfurterin Marianne Willemer in Frankfurt
Leid�berg als „Suleika“ zu feiern? was soll der ferne Osten dem
heiligen Dichter als Lokal, und der exotische Hafis als Vorbild? Hier
ist das Problem des Werks - denn der Orient und Hafis drängten sich
in den Sinnen Goethes an Main oder Ilm so auf wie Rom und die rö-
mischen Elegiker am Tiber. Aber eben wo das Rätsel liegt liegt auch die
Lösung, gerade als Feine hat der Orient, und als Fremder hat Hafis Go-
ethe gezogen, und wenn die Römischen Elegien aus der Dringlichkeit sinn-
liche Gegenwart gezeugt sind, so stammt der Westöstliche Divan, so
westöstlich ist, aus dem Fernzauber und der Flucht, wie das Ein-
gedicht Hegire ja zugleich verkündet und begründet. Aber daß Goe-

the durch Flucht schöpferisch werden konnte, daß er das Traut Geliebte, verößlichte, und sein nächstes Leben in fremde Schleie dazu bedurfte es einer allgemeinen Reife und eines besonderen A. Denn auch dies Werk ist nicht Ergebnis eines einzelnen Zufalls, seines Charakters und seines Schicksals.

Der Gesamtzustand — das Goethische Charakterklima — war Divan gedieh ist der gleiche wie aus dem die Wahlverwandtschaft Dichtung und Wahrheit stammen. Wir kennen ihn an drei Haupt als Lust und Wunsch möglichst unbedingter Welt- und Selbstbeschaffung als Entsaugung, als ordnende Distanz von sich selbst, von den Giegen und vom Augenblick. Das Getöse der Befreiungskriege drohte ihm Distanz zu zerstören, die Beschauung zu verwirren, und er rettete dem lauten Zeit-Nächsten, indem er das Auge fest auf das unvergängliche Ewige und Gesetzliche richtete als Naturforscher, oder ein räumlich zeitlich Fernes aufsuchte, bei dem er verweilen konnte, bis der Stein gelegt hatte. Wenn ihn die Gegenwart an seiner Weisheit hinderte, tete er sie zur Ewigkeit oder zur Vergangenheit. Als solch eine Erschien ihm der Orient, durch gleichzeitige Forscher, durch zufallstüre ihm gerade damals entgegengebracht: hier war die eigentlich chalische Weltzone bis in die neueste Zeit hinein, einer kontinuierlichen Altersstimmung angemessener als die klassische Welt mit ihrer aktiven politisch-heroischen Plastik, oder die romantisch schwelende Exotik der Traumluft des Mittelalters. Hier war Exotik und fremde Fülle gegen einen Flüchtling anzuziehen, hier menschliche Uitorm und allgemeine Sinnung genug um ihn nicht abzustoßen: denn Goethe war kein Abschnittsteller, dem das Fremde und Ferne als solches genugt hatte. Er suchte einen ihm zugänglichen und seinem europäischen Menschthum fassbaren Bereich, der nur der beklemmenden Aktualität entrückt und der zugleich neu genug war um ihn zu erfüllen, und woran er an Unausgeschöpftem lernen konnte. Die Bibel-welt und die Heimat kannte er, sie waren ihm fast geistige Heimat, den europäischen und Zeitenkreis hatte er geistig durchmessen, das Menschlich-Neue aufgenommen, das bloß Zeitliche, Konventionelle, Historische dageblieben. So geriet er nun an den neueren und mittleren Orient, die Welt aus Tausend-und-eine Nacht und die persische Blütezeit, die um auch hier zu erfahren was ihm Besitz, Geist und Form und nur Stoff und Staunen werden könne. Die bloßorientalischen Bräuche Kostüme wollte er im Vorbeigehen als Sammler und Kenner, der er Flüchtling und gerade als Flüchtling blieb, betrachten und emportragen.

talischen Gesinnungen und Weisheiten soweit sie ihn als Menschen haupt angingen, sich zueignen, und ihr Fernes mit seinem Nahen, ihr es mit seinem Zeitlichen, ihr Neues mit seinem Alten durchdringen. Goethe sich nicht zu tief im fremden Wundergarten verlor, dafür en die europäischen Führer auf die er, bei Unkenntnis der orientalischen Sprachen, angewiesen war, namentlich Hammer-Purgstall.

persischen Orient fand er (außer den ehrfurchtg. bietenden Riesen von Indus) unmöglich mythischer Phantasie, die ihm nur Staunen, keine Neigung erweckte, außer der mystischen Gotttrunkenheit des Schelaleddin Rumi, die den Gestaltsucher und Gestaltanbeter nur durch Sülle und Sufie, nicht durch Geistesart und Richtung ansprach, außer blumigen und wallenden Weltversunkenheit Saadis, der ebenfalls als starker leibhaftiger war) einen wirklichen Seelenverwandten, einen sinnreudigen und hellen, glühenden und wachen, genießenden und entzündeten Anbeter des gestaltreichen Lebens und seines unerforschlichen Urgrundes, Gott, dieser östliche Bruder, der ihm zum persönlichen Höhepunkt des ihm anzueignenden Orients wurde, ist Hafis . . vermittelt ihm durch Übersetzer. Doch selbst durch die verschriftlichte und verhandte Vermittlung hindurch sah Goethe, in einem einfacheren, minder ausulierten und zerstückelten Zustand", und darum nackter und deutlicher, an Hafis folgende ihm tief verwandte Züge: die geistige Freiheit gegenüber offiziellen Lehrenmeinungen, Einrichtungen und aktuellen Ereignissen, die Selbständigkeit der Person gegenüber Staat, Glaube, Menge und Meist . . sodann die aufgeschlossene Sinnentfreude an den irdischen Erkenntnissen, an allem Sichtbaren, Fühlbaren, die heidnische Lust am schönen unbemittelt durch moralische, äußer- oder übernatürliche Gebote, die am zufällen Kausch, der die Kraft nicht trübt, sondern steigert . . und so, bei heiteren Sinnen für die Erscheinungen den tieferen tragischen Sinn für ihre Gleichmäßigkeit den echt Goethischen Sinn für den dunklen Grund und des hellen Bogens. Das Goethische Erinnerungsleben von dem "großen Augenblick", seiner absoluten Unersetzlichkeit, und seiner Relativität hat auch Hafis gekannt, und den Bezug zwischen Erdenlust und Erdengrund ausgeprochen in den Gleichnissen die islamische Dogmatik verbietet. Von einem Schelaleddin oder Saadi, von deutscher wie von persischer Mystik unterscheidet ihn, daß die Erscheinungen, wie sehr immer schwindend für ihn nicht entwertet und aufgehoben waren — und eben die Furcht vor dem Ercheinenden bei gleichzeitiger Anerkennung der Relativität, dies gestaltentzündige Auge, dieser reizdurstige Gaumen, sonnungsvoilem Allgefühl, dieser freie, selbst freche Geist bei frommer

Seele, und dieser wache Kopf bei trunkenem Herzen heimelte Goethe die Einheit von Genuß und Weisheit, von Spiel und Pathos, von Helle und Tiefe, von Weltsinn und Frömmigkeit. Indem er dort eine so vertraute Gesinnung möglich sah, ward ihm die ganze dazu gehörige Umwelt und ja vielleicht erst durch die Begegnung mit Hafis, einem „Vorläufer“, konnte er einen „westöstlichen“ Divan konzipieren. Gestalt und Stil des reif genießenden und beschauenden Dichter-Weisen in einer Welt der ländlichen Freuden und Leiden, menschlich-allzumenschlicher Umgebung, Schranken, Schwächen, und göttlichen Sinns und Grunds fand Goethe Hafis vorgetormt, und damit eine Hauptidee seines eignen Alters und einen Umriss für sein weitendes Buch. Hafis, als Verkörperung des möglichen Orients, ist einer der Keime des westöstlichen Divan.

Der andre ist seine neue westliche Liebe, Marianne von Willemer, Frau eines tüchtigen Geschäfts- und Lebemanns, der sie, die ehemalige Tänzerin, aus bedenklichen Verhältnissen an seine Seite gezogen, hatte, als sie bei seiner Rheine- und Mainreise in Frankfurt kennen lernte. Sie war rasch von ihrer sinnlich geistigen Anmut bezaubert worden. Sie war körperlich keine Schönheit (den Bildern nach vom Typus Christianes geistig kein Genie, wie z. B. Bettina), aber von zielich runder Gestalt, beweglichen und kräftigfeinen Wesens, durch Schicksal gereift, ohne häutet oder verdüstert zu sein, leicht und warm, von raschem Mutterinstinkt und darüber hinaus von wirklicher Seelentiefe ohne Empfindsamkeit unbefangen gebildetem Geist und sicherem Geschmack ohne Blaustrümpftheit und von weiblicher Empfanglichkeit bei Flichtucht und Distanzgängen. Die sinnliche Freiheit und Regsamkeit ihres Bühnenvorlebens verschaffte sie mit der Würde und Bildung, die ihr Damentum von ihr forderte, was sie dem Dichter zugleich lockend und bedeutend erschien sein mußte. In dieser Vereinigung vielleicht seit Charlotte von Stein keine seiner Ehefrauen dinnen.

Ihre Gedichte im westöstlichen Divan gehören zu den menschlichsten und reinsten die es von Frauen gibt, und wenn sie dabei auch nur das Medium Goethes gesungen hat, so ist es schon Ruhm genug in so weise Goethes Medium sein zu können. Wichtiger aber als ihre aktive Arbeit am westöstlichen Divan ist ihre passive: als „Suleika“ ist sie das dichterische Frauenbild Goethes geworden (denn der Zauber Ulrike Levetzow hat sich nicht mehr zum Bilde verdichtet). In Suleika hat er Herrlichkeit und Verewigt was ihm das Alter an eigentlichem Jugendglück lassen oder erneuert hatte: sinnliche Fülle, frischstromende Schatten, jugendliche Schnellkraft, geflügelte Lust an Spiel, Traum und Rausch,

lichen Leichtsinn, und die eigentümliche, schlechthin poetische Schwelling, Wallung und Spannung, wie sie den Jünglingsjahren eigen zu sein pflegt, kurz „eine zweite Pubertät“. Mag die Begegnung mit Marianne die Ursache oder nur die Auslösung dieses gesteigerten Lebens gewesen sein: genug, durch sie ward er sich der zweiten Jugend bewußt und ihr hat er sie gedankt, indem er ihr Bild und ihre Wirkung in die Mitte seiner gelockerten, aufglühenden „vom Zauber angeröteten“ Welt stellte.

Aber zweite Jugend ist nicht erste, und die Erfahrungen und Zustände des Alters werden nicht aufgehoben durch den neuen Ausbruch. Aus dem Gefühl und Bewußtsein seiner Jahre heraus hat Goethe das Aufblühen doppelt genossen. Darum haftet die golden trunkene Herbstreife an seinen Divangesängen und seinem Suleikabilde, die Sättigkeit des Wissens, ja des Rückschauens, die seiner eigentlichen Jugendlyrik fehlt. Gerade Suleika hat es verstanden ihn nur das Glück, den Segen, den Überschuß dieser Mischung von Jugend und Alter empfinden zu lassen, so daß sie ihm zum Sinnbild von Gewährtem, in jedem Sinn Gereiftem, Geerntetem geworden ist. Daß in dieser Begegnung von Jugend und Alter auch der Keim zur Tragik, zur schmerzlich letzten Entzagung liegen kann, sollte er wenige Jahre später durch Ulrike von Levetzow erfahren, und wenn die Suleika-gedichte die Begrüßungs- und Bewirtungs-lieder der zweiten Jugend sind, so ist die Marienbader Elegie ihr erschütternder Abschieds- und Todesgesang. Und wiederum bemerkten wir als ein Zusammenstimmen von Goethes Daimon und Tyche, daß die Geliebte seines Herbstfrühlings bei unverwelkter Jugendlichkeit schon eine reife und wissende und bei sinnlichem Hauch beselte und durchgeistete Frau war, die mit seinem Alter sich ins Gleichgewicht setzen konnte, nicht eine ahnunglose Knospe, wie Ulrike, die von vornherein durch eine Welt von Goethe getrennt bleiben mußte. Suleika war kein unerreichbar Schönes, sondern eine Gegenwart, kein Anderes, sondern gleichsam die Verkörperung von Goethes eigenem Zustand jener Jahre. Sie selbst gab den Leitspruch für diese Art Liebe:

Denn das Leben ist die Liebe

Und des Lebens Leben Geist

und durfte seine Bestätigung in Goethes Vers finden, der die Alters- und Entzagungsfalten wegstreift:

Mir bleibt genug! Es bleibt Idee und Liebel

Suleika (der Name des höchsten Frauenideals aus der östlichen Liebesage) ist für ihn die weibliche Form des geistig-sinnlichen Lebensglücks das dem reifen Weisen geziemt: nicht stürmisch und begehrlich, aber gewährend, nicht brennend, aber warm, und vor allem dem liebenden Weisen

seelenverwandt, fähig seinen lockersten Launen wie seinen höchsten Schwüngen, seinen Küssen wie seinen Gebeten nicht nur entgegen, sondern zuvorzukommen. Wie sehr Suleika nicht nur seinen Sinnen sondern seinem Geist, ihn nicht nur festhielt, sondern beflogelte, zeugt daß er außer der sinnlich süßen „Vollmondnacht“ das heitere „derfinden“ ihr zueignen, die Liebe zu ihr als Schäferstündchen und amisches Geschehen feiern konnte. Nur einer unter seinen Geliebten mittelbar, als seiner Geliebten, gleiche Ehre widerfahren: Charlotte Stein. (Es ist hier nicht nur vom kosmischen – überseelischen, übersöhnlichen – Gehalt seiner Liebesdichtung überhaupt die Rede, sondern seiner bewußten kosmischen Ausdeutung seiner Liebesfahrtung.) „Wußter Huldigung an deren persönlichen Ursprung.“ „Wiederfind darin, als kosmische Feier einer Geliebten, ein spätes Gegenstück zu „um gabst du uns die tiefen Blicke“. Noch ein zweites kosmisches (enthält der Divan, das feiert aber keinen Menschen, und weniger die als den Tod, oder vielmehr beide zusammen, als die beiden „Opfer Lebendige in denen der Logos widerstandslos erlischt“); „Selige Sehns Davon noch in andrem Zusammenhang.

Die Gestalt des Dichter-Weisen und die Gestalt der Spätgeliebten die beiden festen Zentren um die Goethe seine Welt- und Götterdichterisch ordnete; das Buch Hafis und das Buch Suleika sind die des ganzen Werks. Das Buch Hafis stellt die allgemeine Gesinnung, Haltung und den Zustand des reiten Goethe, von einem persönlichen samtsinnbild aus, in lyrischen Einzelmomenten dar, das Buch Suleika besondere Erlebnis das diesen Gesamtzustand in Bewegung und verwandelt hat. Hafis ist das gesteigerte Ich des Dichters, als Mittel der von ihm beschauten, genossenen oder abgewehrten Welt, Suleika ist das Du in dem er sich verliert, mit dem er sich austauscht, an das Welt hingibt, über dem er sie vergißt oder wortin er sie findet. Alle Zeilen für die Du-werdung der Welt, welche das Wesen der leidenschaftlichen Liebe ausmachen, werden bewungen; das vollkommene Genügen im ja im Anblick der Geliebten (Läßt den Weltenspiegel...) die weltaußende Besitzfreude (Komm Liebchen, komm...) der verliebte Ge wahn (Hätt ich irgend wohl Bedenken) die sinnliche Weltvergessenheit die nichts als die Geliebte sieht und ersehnt (Vollmondnacht) die Vergedung, welche alle Schätze der Welt, alle Zier der Geschichte, Schmuck der Geliebten zu Füßen legt, die unwillige Wegweisung der literischen Vettel Welt aus dem Bann der Liebenden, welche für sich ausmachen, die Deutung jeder Erfahrung aus Gesellschaft, Geschichte,

(*Gingo biloba*, Hochbild) zu Liebesgleichnissen und Liebeszeichen, auf zur Verallung ihres Bundes oder der Geliebten selbst (*Wiederholung, In tausend Formen . . .*).

Goethische Vergottung des schönen Augenblicks welchen die Göttlichkeit verkörpert hat im Buch Suleika ihre lyrische Altersform gefunden. Goethe konnte sich nicht mehr, wie beim jungen Goethe, vollziehen im dunklen Gefühl, durch die Einheit des leidenschaftlichen Gesamtzustands, in einer Bewegung die Welt rhythmisch schwang, mit dem jeweils angelegten Traum- und Wunschkörper: die Allwerdung der Liebe oder der Geisteszustand vollzog sich jetzt im vollen Licht des Bewußtseins, und vom Bewußtsein aus ließ sich der mystische Vorgang nur durch zahllose Gleichnisse oder eine Lehre, als Glaubensform ausdrücken.

Was hier kam der Orient durch sein nicht bildliches, sondern gleichnisszeichnendes, nicht vereinendes, sondern verknüpfendes, nicht zusammenfassendes, sondern auseinanderlegendes, arabeskenhaft wahlloses Sehen und Gedanken des Dichters entgegen, ebenso wie die enkomastiisch überlieferte, jeden Schmuck wahllos auf den gefeierten Gegenstand häufende Huldigungsart. Die mystische Grundertahrung daß dem Lieben die Geliebte zum All wird, ihm das All gibt, vernichtet oder ersetzt, (für den jungen Goethe selbstverständlich) bediente sich hier der östlichen Ausdrucksmittel: das All erschien jetzt nicht mehr als eine innere Einheit, als Uingrund, sondern gleichsam zerzupft in seine tausend einzelnen "Gefüngen", Veräußerungen, und was dem Dichter in den Weg kam, ein kostbares Blatt, oder was ihm widerfuhr, der Verlust eines Rings bei einer Habschaft, was ihm einfiel oder auffiel, Gewächse, Bräuche, Trachten, erfaßte nach orientalischer Weise willkürlich auf die allgegenwärtige Gegenwart bezogen werden. Um den Dichter her lagen die Schätze der sichtbaren Welt ausgebreitet, er brauchte nur zuzugreifen, einzelne oder einen ganzen auszuwählen, um die Geliebte damit zu schmücken oder darin zu verstecken: jeden konnte er, durch allegorisch hin- und herwebenden Verbindungen, mit seinem Assoziationsreichtum ohnegleichen, in einen Repräsentanten des Alls oder der Geliebten umschauen. Er brauchte nicht mehr diese von Einzelnen in einem Gefühl umzuschmelzen zum Götterbild, nicht tausend Scheiter in einer Flamme zu verbrennen, nicht mehr durch die Menge hindurch in die gestaltenausströmende Urmitte hinabzusteigen, um von da aus das Weltbild zu verwandeln in seinem Erlebnis: er konnte die fertige Welt nehmen, und brauchte sie nur aufzudröseln und in Beziehung, Verknüpfung, Verschlingung neu zu deuten, um aus jeder Einzelheit sie wiederherzustellen mit dem jeweils bedürftsten Sinn.

An Stelle des unscheidbaren ineinander von Ugrund und Fisch, das er als Jüngling erfahren, hatte er jetzt ein bewegliches Nebeneinander von Erscheinungen, die er nicht als Einheit fühlte, sang und sah, vielmehr in einer Jugendlyrik, sondern aus der Einheit herausdeutete, oder auf die Einheit bezog, oder zu einer Einheit verknüpft; auch hier allegorisch-symbolisches Verfahren, Vertretung statt Verkörperung.

Solche Verse wie „O du mein Phœnix, meine Kette,

Du meine Sonne, du mein Licht“

solche jederzeit beliebig abzubrechende oder fortzusetzende Aufzähle, wie in dem Dulbendgedicht oder dem Schlußghazel des Buches mit ihren launenhaften Gatten aus einer unendlichen Fülle herab, arabeskenhaft bequemen Aufreihung beliebiger Dinge, die erst durch Aufreihung, durch die Arabeske die sie bilden ihren Sinn bekommen, wohl die weiteste Absehbarkeit Goethes von der zusammenhängenden, der über- und unterordnenden Architektur und der zeitlichen Zerreiung seiner früheren Lyrik. Niemals hatte er in seiner Dichtung das Bild der Vieltäche geliebt, wie in diesen östlichen Gesangen, niemals das Gaukeln als solches, zumal die Haftung mächtiger Gedanken für

Nachahmung der orientalischen Redeweise, gewiß! Aber Goethes war etwas äußerlich nachgeahmt was nicht in seiner neuen Laune vorbereitet war, und wenn er jetzt die orientalische Buntheit mit ihrer arabeskenhaft launischen Auswirkung neu in einem vielheitlichen All zur Leier Suleikas sich aneignete, so entstand bei einer neuen sinnlichen Lockung seiner gerauten Phantasie, eine Farbenfreudigkeit, die mit der „zweiten Fulbert“ zusammenhängt, gleichzeitige allegorische Weltauflösung des Geistes, für welchen Erscheinungen auseinandergetreten, und also durch den Geist verwirrt waren. Den orientalischen Stil, der aus dem Erbe erwacht des Vatervermögens über das Begiffsvermögen kommt, benutzte Goethe einheitliches Alterswissen in der neuen jugendlich quellenhaften Art, wie einst mit dem Gedanken identischen Bildes füllte es ausdrücklich, und zugleich mit den hundert Gleichenzügen der Freude für die Erneuerung seiner dichterischen Phantasie.

Das Buch Hafis und das Buch Suleika sind, wie schon die Titel, die einzigen Divansbücher in deren Mitte bestimmte Perlen sitzen, Symbole der Goethischen Gesamt-lebens stehend. Das Buch Hafis war ein zweigeschossiges Gedicht, eigentlich nur eins, da das zweite nach dem ersten Buch Suleika gehört und wohl nur aus Verlegenheit, um das Buch nicht gar zu läufig zu machen, wegen der gleichnamigen Anspielung

ur herübergenommen ist. Das andre Gedicht „Der Winter und Timur“ in historisches (aus der lateinischen Übersetzung eines persischen Aufgeholtes) Gleichnis zu Napoleons russischem Feldzug, das mehr der lichen Nemesis als dem historischen Faktum gilt, und im Buch der Parabeln Platz gehabt hätte. Mehr das elementare Ereignis als die Person des Altersobeters bildet seinen Inhalt. Keinesfalls hätte Timur-Napoleon, in Sinn wie Hafis und Suleika, als Gleichnis des Goethischen Lebens be- gen werden können. Er war nur ein dichterischer Anlaß der schwer bei- sig unterzubringen war und gewichtig genug erschien einem Buch den men zu geben, wenn auch nicht dauernd fruchtbar genug um es zu en.

Um die Gestalt des Hafis, das Gleichnis für das Ich des Dichters, und Gestalt der Suleika, das Gleichnis für das Du des Dichters, rundeten rasch und leicht ganze Zyklen, für welche die Überschrift ohne weiteres eben war. Aber damit war Goethes lyrische Ernte in den Divan-jahren fast erschöpft. Nicht nur Suleika und Hafis schenkten ihm Gedichte, sondern vielseitige Erfahrungen die zwar alle in der orientalischen Stimmung und der zärtlichen Steigerung lebten, aber - zu Gedichten geworden - nicht in jene beiden Bücher einzureihen waren. Goethe dichtete nicht erst Titel der Bücher und nachher die dazu passenden Gedichte, sondern von Fall zu Fall wuchsen ihm Gedichte die er nachher als bestimmten Kategorien zugehörig in Bücher verteilt. Da das Erleben und Schaffen sich nicht nach den Kategorien richtete, wurden durch die verschiedene Fruchtbarkeit der Anlässe die Bücher ungleichmäßig, und Goethe hat diese architektonische Unzutrefflichkeit zu mildern gesucht, indem er in den Noten allzudunnen Bücher mit als die noch auszufüllenden Umrisse eines mittigen Divans“ erklärte, und die zu leeren Fächer wenigstens begriffen um sich durch mögliche weitere zugehörige Motive. Z. B. fielen ihm nur ein oder zwei Napoleon-Timur-gleichnisse ein, oder von dem persischen Schauspielen angelegte Bekanntschaftsgedichte, aber die Buch-fächer waren damit zu geben. Hierbei war noch die Titelfindung leicht durch greifbare Anlässe, gegen veransammelte et mehrte nicht eindeutige, vor allem nicht nach persönlichen Zentren bestimmbarer Gedichte unter vage, fast verlegene Titel in formalen, d. h. Gattungsfächern, wie die Bücher der Parabeln, der Parablene und der Betrachtungen, oder nach sachlichen, d. h. Stimmungs- oder Inhaltstächern, wie die Bücher des Sängers, der Liebe, des Unmuts, des Paradieses.

Eine Stellung zwischen den persönlichen und den sachlichen Büchern, wa zwischen dem Buch Hafis und dem Buch der Liebe hat das Schenken-

buch, sowohl seinem Gehalt wie seinem Ursprung nach. Es enthält die Mischung zweier ursprünglich getrennter Seelenelemente: der Knabenliebe und der Trunkenheit. Es könnte gerade so gut Buch des Rausches heißen, doch hat Goethe auch hier den persönlichen Titel vorgezogen, wie überall dort wo es irgendwie einer unmittelbar menschlichen Anregung zu danken galt. Beide Motivkreise waren schon in den östlichen Sitten, bei Hafis vorgebildet. Gleichgültig durch welche Person die Schenkenlieder angeregt sind — die eigentliche Frage nach dem Sinn des Schenkenbuchs ist die nach dem Sinn beider Erlebnisarten, der Knabenliebe und des Rausches, in Goethes Alter.

Den sinnlich geistigen Zauber des schönen Menschenleibs, den Eros, der nicht nur als geschlechtlicher Fortpflanzungstrieb, sondern auch als geistiger Zeugungs- und Bildungs-trieb wirkt (zu dem der Geschlechtstrieb sich etwa verhält wie das Blicken zum Schauen, das Tasten zum Gefühl und das Sillabieren zur Sprache) die übergeschlechtliche, wenn auch nicht ungeschlechtliche Liebe, die nichts mit der sexuellen Polarität zu tun hat und also an jeder, auch der männlichen Schönheit, der augenmäßig ergriffenen Ausstrahlung harmonisch gegliederter Lebenfülle, sich entzündet — diese platonische Menschenschau hat auch Goethe als ein vollkommener und als ein heidnisch gerichteter Augen- und Sinnenmensch an sich erfahren . . . schon weil dieser geistige Zeugungstrieb aus der gleichen Wurzel stammt wie der plastische Formtrieb. Gerade dem Plastiker ist der männliche Leib als der formhaftere, nicht „reiz“haftere, der durchgestaltete, nicht bloß verheißende, die vollkommenere Offenbarung, wie Goethe selbst einmal gesprächsweise betont hat. Wo es Goethe sein jeweiliger Motivkreis, wie der antike in griechischen Epigrammen, oder der orientalische im Westöstlichen Divan, erlaubte hat er diese Wallung unbefangen ausgesprochen, sie öffentlich indes den europäisch christlichen Sitten annähernd, indem er den sinnlichen Bildnerdrang pädagogisch auslegte — mit vollem Recht, wenn auch nicht ganz ohne leise Ironie mit dem Hintergedanken daß wohl wahre und echte Erziehung mehr erotischen (nicht sexuellen!) Ursprungs und Grundes sein möge als die Schulmeister ahnten. Was die Griechen wußten — zumal Plato, dem Erziehung, d.h. Menschenformung, ohne Eros undenkbar war — das wußte Goethe auch, doch mußte er in verchristlichten Umgebungen, welche den sinnlichen Eros nur als animalischen Geschlechtstrieb und infolgedessen die Knabenliebe nur als schmutziges Laster kannten, dieses Wissen ästhetisch oder pädagogisch motivieren, als geistige Freude an der schönen Form oder als väterliche Zuneigung des Weisen zum Erwachsenen: beides freilich Zeichen und Folgen, wenn auch nicht Ursprung und Wesen jenes Eros.

die Anlehnung an das östliche literarische Vorbild wurde der Aus-
seiner Knabenliebe noch diskreter und unverfänglicher.

en eigentlich dichterischen Wert erhält das Schenkenbuch nicht durch
pädagogische Deutung oder Deutbarkeit (zumal von Erziehung des
ken durch den Dichter in den Gedichten selbst wenig zu merken ist)
en durch die ruhig-breite Wärme eines nach Jahren und Wesen voll-
en Menschen und die anmutig dreiste, scheusinnliche und geweckt
ergsame eines werdenden. Aus dem Kontakt wie aus dem Kontrast
erabschauenden und des Hinaufschauenden, des Allwissenden aber
Bedürfnislosen und des Vielahnenden aber in seinem engen Kreis
sichem, des gereiften immer noch Jungen und des reifenden, reife-
Altklugen, dessen der lehren und fordern und dessen der locken und
n datt, der die Vergangenheit und der die Zukunft voraus hat — aus
Spannung zweier entgegengesetzter Reifezustände in einem engum-
schriebenen Verhältnis, wie es das von Herr und Page ist, ergibt sich die
ung, aus ihrem Zusammentreffen bei gemeinsamen Genüssen oder
missen, Wein, Weib und Gesang, ergeben sich die Einzelmotive des
chenbooks. Um es schreiben zu können mußte Goethe den griechischen
ennen, alt und wieder jung, mit Hafis weise und durch Suleika zärt-
eworden sein. Nur als Ausfluß der Hafis-Suleika-stimmung ist auch
henkenbuch möglich.

Schenkenbuch ist aber nicht nur einer menschlichen Neigung gewid-
kondem vor allem die Goethische Feier des Rausches als des gestei-
n, seelenlorenden, ja selbst sehetischen Zustandes überhaupt! Goethes
re Trinklieder galten mehr der Geselligkeit und waren als Kundgesänge
ohliche Burschen, als Ausbruch einer Tafel, also Sammelstimmung
nt. Die Lieder des Schenkenbooks besingen den Rausch des Einzelnen,
der Weinrausch ist nur die Vorform, die sinnliche Lage der göttlichen
enheit in der man, betrieft von den Hüllen und Ketten der Logik,
Bereich des technenden, wagenden und zerlegenden Verstandes ent-
„das Rechte weiß“. Nicht als geselliger Mischer und Sorgenbrecher,
in als Steigerer und Offenbauer des wesentlichen Ich, nicht als süßer
hleiter und Trubet, sondern als Erleuchtet gilt hier der Rausch: das
chenbuch verheilicht wie sonst nirgends die „produktiven Kräfte die
ein liegen“ — oder mythologisch gesprochen: die Macht des Dionysos
t nur die beschränkte des Silen, wie die Gesellschaftslieder). Das ist
lacht die den Menschen aus der verständigen Vereinzelung und ge-
heitsmäßigen Zweck-verknüpfung hebt und wiedervereinigt mit dem
sthetischen Urgrund aller Sondererscheinungen, aber nicht durch Ver-

dunklung seines Geists (auch das kann ihre Funktion sein) sondern Erleuchtung seines Blutes. Dies ist der Hauptunterschied zwischen Trunkenheit des jungen Goethe und der des alten; damals fand er im Kaffeegesteigerte „Dumpfheit“ und (gemäß der Hamann-Herderischen antinationalistischen Sturm-und-drang-stimmung, welcher Blut mehr galt als Geist) Blutwerdung des Geistes. Jetzt zur Weisheit gelangt und auf dem Odysseusapollinischer Erhellung, sieht er in jeder Steigerung seiner Kraft auch Ergerung seines Wissens, und auch Dionysos mußte seinem Apollo durch Geistwerdung des Blutes; auch der Wein ist Geist.

Daß der Mensch bewußt sei

Darauf kommt es überall an.

Eine lyrische Verherrlichung seines Jugendrausches haben wir nicht gefunden; die einzige seines eignen Alterrausches ist das Schenkenbuch. Wohl hat er noch eine rhapsodische Darstellung der Rauschkräfte im zweiten Band des Faust gegeben: nach dem Verschwinden Helenas, als der Chor der Elemente zurücktaucht. Auch im Schenkenbuch bot übrigens Hafis vielfach die Formen für Goethes Urerlebnis der wissenden Trunkenheit: schließlich Hafis ist der Rausch als Vorstufe für die göttliche Erleuchtung getroffen.

Das Buch Hafis, das Buch Suleika und das Schenkenbuch sind von den ausgeführten Büchern des Divan die einzigen mit persönlicher, ja sachlicher Einheit, Zyklen im engeren Sinn. Die andren sind Sammlungen unter einem Begriff gebracht auf den sie sich nachträglich beziehen lassen, aus dem sie aber nicht von vornherein hervorgehen. Diese drei Bücher halten einmalige Erlebnisse des Dichters, die andren allgemeine Erfahrungen, Beobachtungen, Gesinnungen. Hier spricht Goethe aus was ihm begegnet ist unter dem Gesichtspunkt seiner schönen Augenblicke, seines Ichs, von seinem lyrisch bewegten Herzen aus – die Ewigkeit sub specie aeternitatis. In den andren Büchern stellt er seine Momente unter eine von ihm abhängige, wenn auch freilich von ihm erkannte, ewige Ordnung: die Erfahrungen sub specie aeterni. Dort gibt seine Person die Form, die Welt, den Stoff der Feier, hier ist es umgekehrt . . . freilich eine von ihm erfahrene. Nach der geläufigen Terminologie sind diese drei Bücher lyrisch, die andren didaktisch, wobei nur zu erinnern ist daß bei Goethe auch die Lehre der geklärte Niederschlag von Erfahrungen sind, gewissermaßen ein spätes, starreres Stadium der lyrischen Bekennnisse oder eine bewußte Anwendung und Ausdeutung seiner Erfahrungen für die Allgemeinheit. Zwischen Lyrik und Lehre steht die Erfahrung: wird sie ausgesprochen zur Erfahrung des Ich, so ist sie lyrisch . . . wird sie ausgesprochen mit Rücksicht auf andere, so ist sie didaktisch. Sie kann als Bekennnis die Richtung von einer

angeben, sie kann als Lehre die Richtung nach einer Peripherie hin annehmen. Die Inhalte die im Buch Hafis und im Buch Suleika als lyrische Beobachtungen, als Selbstdarstellung erscheinen finden wir im Buch des Sängers im Buch der Liebe als Erfahrungssprüche oder als Lehrgleichnisse wieder. Die übrigen Bücher vereinigen Sprüche, Gleichnisse, Lehren und Erinnerungen als Niederschlag von Erfahrungen die in Goethes Alter nicht mehr im lyrischen Stadium auszusprechen waren, deren Formulierung jenseits der Ich-erschütterung, jenseits des Beichtbedürfnisses stattfand.

allen Staats-, Sitten-, Geistes- und Glaubensdingen hatte Goethe bei die unbedingte Überlegenheit erreicht, wo ihm Erschütterungen und in seiner inneren Ordnung nicht mehr drohten, und nur solche Erfahrungen konnten sich lyrisch entladen, nicht was in der Sphäre des Geistes schon zu schlichten war. Aus dieser Sphäre heraus redete Goethe Seher und Herrscher, das heißt durch Lehren, Winke oder Regeln. Beobachtungen macht er nicht aus Lust, sondern aus Not, nicht so sehr um zu berichten, als um sich zu entlasten, und wo er keine eigne Not kannte da sprach er sich nicht aus, um sich zu entladen, sondern um zu tun, nicht bekennend, sondern lehrend. In Dingen der Leidenschaft und der Gesinnung, der Liebe und des Strebens aber war auch der Goethe noch nicht über die Erschütterungen unbedingt hinaus und — sehr Weiser und Froscher — noch immer vor neues Schicksal und neuer Not gestellt, d. h. vor neuen Kampf und neue Qual; hier also blieb ihm kein End als Not wie als Glück „gegeben zu sagen was er leide“. Darum finden wir im Divan zwar keine rein lyrischen Glaubens- und Geisteserkenntnisse nicht wie aus der Zeit da er mit den Göttern rang, als Sänger des Herrn, oder mit seiner Umwelt, seinem Pflichtenkreis, wie in „Uimenau“ in der „Zugmung“ — wohl aber finden wir noch ethische und pathetische, orgiastische und erotische Lyrik, im Buch Hafis, im Buch Suleika, im Schenkenbuch, weil alle Weisheit und aller durchdringende Überblick, aller umfassende Rückblick, alle endgültige Ordnung seiner sachlichen Erfahrungen in Welt- und Menschenkunde ihn nicht des Strebens, des Liebens und des Trinkens überholt, d. h. derjenigen Züge seines Charakters die mit seinem Blut gegeben waren, mit seiner bloßen Natur. Hier ist er nicht bedrängt, gefährdet und erdenhafter als in seinen Geistes- und Kulturbereichen, aber dafür auch bis zuletzt im höchsten Sinn schöpferisch. Die Goethische Altersweisheit möchte die weitere Folge und Schopferstumms sein; nur hier in seiner Alterslyrik fassen wir Grund — hier sehen wir in seinem Leiden den Ursprung seiner Lehre,

in seinem Müssen den Ursprung seines Wissens, in seiner tieferen Not den Ursprung seiner Höhe. Nur wer als Hafis strebt und sich behauptet kann sein Wissen als Buch des Sängers verkünden, nur wer für Suleika geglüht kann die Lehren des Buchs der Liebe geben! Die Lehren der andren Bücher sind spätere Ernten von Saaten aus einem Frühling der nicht mehr im Ds van selbst gegenwärtig blüht.

Wir haben also den Gehalt des Buches Hafis und des Buches Suleika in zwei Fassungen, oder wenn man will, in zwei Stadien: lyrisch und didaktisch. Das Buch des Sängers ist die Lehre aus dem Bild des Hafis, dem Gleichnis Goethes, und das Buch der Liebe ist die Lehre aus den Bekenntnissen des Buches Suleika, mehr noch die Forderung: dem »so bin ich« oder „dies erlebte ich“ entspricht in den beiden didaktischen Büchern ein »so ist der Dichter überhaupt« »so muß er sein« »so läßt ihn sein«. Statt des in seinem Ich oder in seiner Liebe konzentrierten Ergebnisses zeigt er die Elemente und die Wege dazu, die nicht gerade seiner einzigen Person, sondern der Außenwelt angehören oder den über ihm selbst hinausweisenden Gesetzen des Singens und Liebens, ja des Sänger- und Liebhaber-seins, wie des Alt- und Weise-seins bei solcher Gesinnung.

Auch hier sieht er nicht ganz von den Augenblicken seines Ich ab, aber sie sind hier nur beiläufige Gleichnisse und Beispiele für überpersönliche Gesetze und Lehren, während in den lyrischen Büchern die Dinge, auch die Gesetze der Welt Gleichnisse, Schmuck oder Ausflüsse seiner Zustände sind. Nicht die Abwesenheit des Lyrikismus oder der Lehre macht den Unterschied aus, sondern die Vorherrschaft des einen über das andre. Was in dem einen Grund ist im andren Folge oder Funktion tum nicht von Zweck und Mittel zu reden). Beide Buchergruppen unterscheiden sich daher auf den ersten Blick in Ton und Anlage so wenig, daß man, abgesehen von dem Bezug auf bestimmte Namen wie Hafis und Suleika, einen Wesensunterschied kaum bemerkt und die Bücher Hafis und Suleika zunächst für verselbständigte Unterabteilungen von Moganni Nameh und U'slik Nameh halten möchte; hier wie dort ließhätt leichte oder sinnig breite Sentenzen, hier wie dort bunte Gleichnisse aus Natur, Sage und Alltag, ausgetuhlt oder eingestreut, zentral oder schnörkelhaft, insbesondere im Buch der Liebe die Erwähnung oder Lobpreisung der legendären Liebespaare, als Zeichen für Phasen, Grade und Schicksale der Liebe. Erst der genaute Vergleich zeigt daß dieselben Form- und Stoff-elemente in beiden Buchergruppen verschieden verwendet und geordnet sind und demgemäß verschiedenes bedeuten, ähnlich wie bei zwei Figuren eines Kaleidoskops dieselben Spalten sich zu etwas Neuem zusammensetzen. [Das Kaleidoskop ist übrigens

eutliche Gleichnis für die orientalische Poesie, und deren Nachahmen, deren Wesen nicht Neuschöpfung, d. h. Neugestaltung bisher untern Urstoffs, sondern Neuordnung, unermüdliche und fastunerschöpfbare Variation schon gegebner, geformter Elemente ist. Sie wandelt sich, sie wächst nicht. Ebenso mag das arabische Zahlenstellensystem aus indter Anlage kommen. Diesem kaleidoskopischen Prinzip dankt auch besonders östliche Kunstform, das Ghasel, seinen Ursprung: dieutive Wiedetholung desselben Reimworts in bestimmtem Abstand nach sich der Sinn zu richten hat, nicht umgekehrt: denn das Reimwort ist nicht durch seinen Sinn, sondern durch seinen Klang der Träger des poetischen Geistes. Wo Goethe das Ghasel im Divan angewandt hat — er treulich datur (im gesunden Gegensatz zu Platen und Rückert) der tragende Klang zugleich das Sinnzentrum des Gedichts ward: in Schlussgedicht des Suleika-buchs ist das allbeherrschende „Dich“ zu Seile und Leib der Wiederkehr, und ebenso der „Filfer“ in dem besten Weinlied.] Die gemeinsamen Elemente selbst aus denen sowohl auch Hafis und das Buch Suleika als das Buch des Sängers und das der Liebe bestehen sind erwähnt worden: Freiheit, Trunkenheit, Gott-Weltsumm des Hafis, Jugendlichkeit des Reiten, wechselseitiges Liebes- und -wünschen, Vergottung und Verallung der Geliebten in jedem einzelnen Gleichnis — all das findet sich mehr vom Dichter aus nicht nach dem Lestet ihm, mehr als Bekenntnis oder mehr als Lehre in vier Büchern. Ins Einzelne zu gehen wäre, zumal bei der auseinanderlegenden und launig willkürlichen Art dieser Gelegenheitsdichtungen, eines austuhlichen Kommentars. Hier ist nur auf Gesamtart und Ausbildung jedes Buchs hinzuweisen.

Die notwendige Ergänzung des Sänger-buchs und des Hafis-buchs, worin die jährende Erinnerung des freien Weisen und des sinnlich vollen Menschen als Forderung und als Bekenntnis sich ausspricht, bildet das Buch Sümütz. Zwischen Bekenntnis und Lehre, naivem Ausbruch und betet Hinwendung wechselnd, geht es hervor aus der Gegenwirkung des Weisen gegen die Schranken und Widerstände seiner Freiheit oder Überheiter und behandelt die Gegenwirkungen der Menge gegen seine Art Mens. Von einem doppelten Nein ist das Buch erfüllt, welches freilich starkes Ja als gegeben voraussetzt (das Ja selbst steht im Buch Hafis, im Buch des Sängers, im Buch Suleika, im Buch der Liebe, im Schenkenbuch) vom Nein Goethes gegen Pfaffen und Philister — in diesen beiden Schengruppen sah Goethe alle bösen und dummen, alle klugen und klugen Widerstände gegen seine geistige Übermacht und seine sinnliche

Freiheit zusammengefaßt -- und vom Nein der Philister und Pfaffen Goethe: jenes Nein als Gesinnung mehr lyrisch bekannt und verkannt dieses Nein als Welterfahrung, als ein unvermeidliches Kultur- ja Weltphänomen mehr lehrspruchartig festgestellt.

Daß Goethe unter dem Nörgeln der staatlichen oder religiösen Macht, unter dem Neid der an Geist oder Gut Schlechter-weggekommenen, der Beschränktheit der Nur-verständigen, der Dummheit und Verwirrtheit der Menge, und der Denktaulheit oder Seichtheit der Giebildeten ein Mann der wirken und doch in der Gesellschaft leben und gelten will, gelitten hat, wie jede expansive und jede vornehme Natur an dem leidet (abgesehen von Werbeschmerzen und Herzenskrüzen) das macht, daß dunklen lyrischen Untergrund des Unmut-buchs aus. Nicht nur Unmut, sondern selbst Haß, freilich weniger gegen Einzelne, als gegen den Vaterland, geist überhaupt, ist das seelische Element dieses Buchs, wie ja Goethe selbst den Haß neben der Liebe, dem Rausch, dem Heldenlob als Element der Poesie gefordert hatte:

Zuletzt ist unerlässlich

Daß der Dichter manches hasse.

Das geistige Element desselben Buches, der heitere didaktische Unterricht, der drin waltet durch allen lyrischen Unmut hindurch, ist außer sichern Wissen der eignen Überlegenheit die Einsicht in die gesetzte Notwendigkeit jener Gegenwirkungen, die ja eben nur Gegenwirkungen seines Seins, nicht Ursachen, nur Grenzen seiner Gestalt und Widerstand seiner Strahlung und als solche unabweisbar sind. Ihre Wirklichkeit kann ihn bös, aber ihre Notwendigkeit und seine Einsicht in ihre Notwendigkeit machte ihn frei und heiter. Aus beiden Stimmungen, der des wirkenden und der des wissenden Goethe, näherten sich die Sprüche des Kendisch-Nietzsche an. Und wenn jene oben zitierten Verse das Leitwort seiner Unmut-weisheit können, so wäre das Leitwort seiner Unmut-weisheit etwa dieser:

Was klagst du über Feinde?

Sollten solche je werden Freunde,

Denen das Wesen, wie du bist,

Im stillen ein ewiger Vorwurf ist!

... ein „Vorwurf“, d. h. ein unausweichliches Maß, eine unerfüllbare Forderung. Dieses sehr Positive steht hinter den Ablehnungen, Zurückweisen, und Verneinungen des Unmut-buchs, dies Positive hält es zusammen in sich und mit den andren Büchern des Divan, dem Hafisbuch natürlich; die Gestalt des freigewordenen Weisen als ein Anspruch der sich zu betonen brauchte, sondern durch sein bloßes stilles Dasein und Wissen.

Anspruch empfunden werden mußte, lästig genug für die zu seiner Erung Unfähigen.

Als eine solche unwillkürliche anspruchsvolle Gestalt hat der alte (nur alte) Goethe sich gekannt, und dabei kaum gedacht „ich“ sondern nur „pothe“. Es war seine Höflichkeit daß er diese Gestalt nicht „Goethe“ allein „Hafis“ nannte. Indem er Freiheit für sich selbst beanspruchte, wußte er wohl daß es gar nicht in seiner Gewalt lag andre damit in Ruhe lassen: nicht erst was er wollte, schon was er war hinderte die Philister Pfaffen in ihrem Frieden und zwang sie zum aktiven oder passiven Verstand gegen sein Dasein.

Übermacht, ihr könnt es spüren

Ist nicht aus der Welt zu bannen.

Diese unausgesprochene Allgegenwart des Anspruchs den Goethes bloßes Auge machte, diese unsichtbare Strahlung der Hafisischen Gesinnung erhebt die Negationen des Rendsch Nameh über bloße Ausfälle, und stellt sie als Lichte über die Xenien (die von einem Geschmacksniveau, nicht von im Menschentum aus ablehnten) und durch ihren menschlichen Geistgrund über die Stachelverse aus den zahmen Xenien, die mehr vorübergehender Laune als dauernder Gesinnung entsprangen. Nur in diesen

Fällen hat der reite Goethe sich dichterisch in Bezug gesetzt zu den Einwirkungen seines Wesens – in den Xenien als ästhetischer Lehrer der seiner Nation, in den zahmen Xenien als launiger Privatmann, in dem Buch des Unmuts als Kenner und aggressiver Verteidiger des durch sein Wesen nun einmal öffentlich gegebenen Menschenmaßes. Die Polemik jungen Goethe waren orgiastische Ausbrüche einer überströmenden Laune, die durch ihr bloßes Überströmen schon mit vorhandenen Beschränkungen zusammenstieß. Die wissenschaftliche Polemik des alten Goethe, anders in der Karbenlethe, gilt der Sache, nicht der Person, und geht auf von den Forderungen seines gottgegebenen Wesens, sondern aus seinem Begriff feststellbarer Wahrheit.

Das Buch des Unmuts wird nach der relativ lyrischen Seite hin erweitert ergänzt durch das Buch der Betrachtungen, nach der didaktischen Seite durch das Buch der Sprüche. Diese sind die diffusesten, lockersten Teile des ganzen Divan, am meisten bloße Sammlung gelegentlicher Einzelnotizen, nachträglich zusammengestellt, am wenigsten aus einheitlicher Idee oder selbst Stimmung oder als fortlaufende Reihe entstanden, wie sie denn auch, neben dem Buch der Parabeln, den unverbindlichsten Titel haben. Hingegen ist untergebracht was stofflich in kein andres Buch paßte, oder in das Buch des Unmuts . . doch dies wäre dann ungebührlich, selbst

über das Buch Suleika hinaus, aufgeschwelt worden, und gerade des Unmuts empfand Goethe als das negative Stück des Divan, das falls eine zentrale Stelle einnehmen, nur als mäßige Beigabe positiver wirken müsse und selbst dann noch einer gewissen Entschuldigung bedürfe. Er verteilte also, was ihm noch an Ablehnung, Rüge, Spott und ironischer philischen Glossen beim erhabenen Überblick über das Treiben des Deutschen, der Deutschen und der Literaten einfiel, in zwei weitere Bücher, die mischte es hier zwischen gereimte Spruchweisheit allgemeiner Abschnitzel vielleicht seiner größeren Werke, Reaktionen auf Lektürenisse, Begegnungen — kurz, mehr oder minder beiläufige, knapp lockerer gefaßte, bald rein lehrhafte, bald gleichnisartig bildhaft stimmungsmäßige „Einfälle“, woran es ihm bei seinem Blick über die Welt und ihre Herrlichkeiten oder Ärmlichkeiten nie fehlten. Die Bücher der Sprüche und der Betrachtungen sind die Votivteile, die zahmen Xenien. Die Lage aus der sie stetisch kommen ist dieselbe, die beim Buch des Unmuts charakterisierte, nur der Umblick ist noch die Aufreihung lockerer und zufälliger, alle drei Bücher sind Glossen, die erhabenen Zuschauers zum Weltlauf, dem gegenüber er seine eigene autonome Welt behauptet.

In der Sphäre der Betrachtung und der Lehre bleiben auch die drei Bücher des Westöstlichen Divan: das Buch der Parabeln, das Buch der Parsen und das Buch des Paradieses. Die Betrachtung gilt hier nicht dem zeitlichen Weltlauf, sondern dem ewigen Walten der Gottheit, welches der Weltlauf Gleichnisse bietet oder von welchem er Aussicht, Wirkung sein kann. Diese drei Bücher handeln von Gott, die andren von der Welt — und vom Glauben, wie die andren von Gott und Lieben handeln, nicht ausschließend, aber vorherrschend. Gott selbst einen Teil seiner Altersdichtung unter der Überschrift „Gott und Welt“ vereinigt und damit eine Doppelheit bezeichnen wollen. Das zwischen beiden Worten, deren jedes für sich das All des Paradieses faßt, bedeutet zugleich ihre Einheit und die Zweidheit der Form um man sie erfahren kann: als selbstgenugsame Fülle von Erscheinungen der Welt, oder als gesetzmäßigen einheitlichen Urtgrund, der Erscheinungsschafft und sich in ihnen auswirkt: als Gott. So handeln auch im die letzten drei Bücher ausdrücklich von dem Göttlichen im Menschen und im Weltlauf, der in den andren als menschliches Erlebnis oder Erfahrung eines Erdstrommen gegeben war unter stillschweigender Verisetzung seines göttlichen Ursprungs.

Wenn Goethe im Westöstlichen Divan Glaubenslehren oder Be-

nisse vortrug, so mußte er sich der orientalischen Mythen bedienen. Der Legendenkreis, das Erd- und Himmelsbild des Islam und des Parsismus, nicht ihre Dogmatik oder Ethik, haben ihn vermocht sich als Parse oder Muselmann zu verkleiden, und den Dichter, nicht den Denker, zogen diese Glaubenswelten als ein neuer fruchtbare Motivbereich an — ihm nicht so vertraut und natürlich wie der antike Olymp, aber für sein weniger plastisches als weithinschauendes, sinnendes, weise spielendes und verknüpfendes Alter gerade durch ihre Ferne und Farbe von ähnlichem dichterischen Wert wie der Olymp für den Goethe der Römischen Elegien. Auch den Olymp hat Goethe dort nicht eingeführt wegen seiner Wahrheit, sondern wegen seiner Schönheit, wenngleich freilich sein Glauben und seine Gesinnung ihn den griechischen Olymp schön finden ließ. So ist im Westöstlichen Divan das Paradies mit seinen Huris und sinnlich beschaulichen Freuden von Ewigkeit zu Ewigkeit der gemäße Schauplatz für die hafisische Gesinnung, und das „Jenseits“ ist auch im Westöstlichen Divan nicht das Gebiet der Strafen und Belohnungen, nicht die sittliche Ergänzung des sinnlichen Diesseits, sondern die Verewigung, die Steigerung, das verklärte Gegenbild des Diesseits selbst. Goethes Glauben ist, in den Sinnbildern des östlichen Mythos, nur die Verklärung seiner irdischen Gesinnung und Liebe, und wenn in seinem westöstlichen Paradies Allah waltet, wenn es östlicherweise als Wille und Schöpfung des Ein-Gotts und nicht als Wirkungskreis und Wohnsitz der Viel-Götter erscheint, so ist es für Goethe doch genau wie der Olymp nur die Ewigkeit seiner schönen Augenblicke, die Seligspredigung seines Erdenseins als eines gottgefüllten und gerechten, die Projektion der hafisischen Daseinsform in Gott hinein, nicht der Richtspruch eines überweltlichen Gottes über ein weltlich-ungöttliches Leben.

Goethes Paradies ist nur ein neues Gleichnis für seinen Pantheismus, für seine Anbetung des Lebens in seiner begrenzten Erscheinung als der göttlichen Offenbarung selbst. Zum Buch Hafis, welches die Gesinnung, und zum Buch Suleika, welches das Erlebnis, und den andren Büchern, welche die Fortfahrt seiner damaligen Erdenform ausdrücken, kurz seine Gegenwart und seine Vergangenheit, fügt das Buch des Paradieses ihre Zukunft, die aber — das ist der wesentliche Unterschied vom Islam, in dessen Bildern Goethe redet — nicht geschaffen oder vorbereitet wird durch jene, sondern mit, ja in ihnen gegeben ist, wie das Licht mit der Sonne: es sind drei verschiedene Zustände der Ewigkeit, die Goethes Sinnen, Goethes Wissen und Goethes Glauben sich offenbaren. Daß er sie gesondert darstellen konnte, daß er den „Augenblick“ als sinnlich Vergängliches, als geistig Gegenwärtiges, und als göttlich Ewiges — als Punkt, als Kreis und

als Kugel fassen konnte, ist eine Fähigkeit erst seines Alters; der junge Goethe konnte die Ewigkeit nur als und im sinnlich durchgelebten Augenblick erfahren, der klassische Goethe nur als geistig geschaute Gestalt deuten, für den alten Goethe waren Augenblick und Idee auseinandergetreten und verknüpft bar, sinnliche Gleichnisse einer übersinnlichen und überbegrißlichen, aber nur mit den Mitteln der Sinne und des Denkens vorstellbaren Ewigkeit. Er konnte sich daher gerade als alter Mann erst der Mythen der transzendenten Religionen bedienen, des christlichen Himmels und des mohammedanischen Paradieses, weil sie jetzt Chiffren würden für sein Geheimnis: die Ewigkeit der Augenblicke, seiner Augenblicke. In der Jugend hatte er solche Chiffren nicht nötig gehabt, weil Erlebnis und Bedeutung für ihn noch nicht auseinandergetreten waren, der sprachgewordne Augenblick zugleich bedeutete was er war: intensive Ewigkeit. In seiner klassischen Zeit hatten ihm solche Sinnbilder genugt welche den unendlichen Gehalt der begrenzten Welt als Gestalt vergegenwärtigten, da er damals nichts ausdrücken mußte was über das augenmaßig Fassbare hinausging: der Olymp stellt das All als ein Sch-elebnis grenzhalt dar. Der alte Goethe aber, nach wie vor durch die Art seiner Begabung auf Versichtbarung seiner Erlebnisse angewiesen, erfuhr, über Gießuh und Gestalt hinaus, die Ewigkeit als ein übersinnliches (d. h. bei Goethe nicht: über-naturliches) Gesetz oder Geheimnis, welches weder im „Augenblick“ selbst lyrisch auszusprechen, noch in begrenzter Gestalt sinnbildlich darzustellen war: er konnte nur mit den Mitteln dieser seiner gestalthaften oder lyrischen Welt darauf hindeuten, nur durch Zeichen, Gleichnis, Allegorie. Datum entsprachen ihm die Mythen der transzendenten Religionen, welche ja in ähnlicher Lage waren wie er, jetzt mehr als der griechische Olymp, der christliche Himmel oder das mohammedanische Paradies: auch hier galt es, ein übersinnliches Mysterium (das freilich dem seelischen Inhalt nach ganz verschieden war von dem Goethischen Jenseitserleben) der in den Sinnen nun einmal verhafteten Vorstellungskraft des Menschen fassbar zu machen. Während der Olymp faktisch die griechische Erlebnisart gesteigert darstellt, ja ist, geben Himmel und Paradies nur eine hinieden nicht zu verwirklichende Richtung ihrer Gläubigen gleichmähhalt an, ein wirkliches Jenseits, nicht ein traumhaft gesteigertes Diesseits.

In der Form, nicht im Inhalt des Erlebnisses hat also der alte Goethe sich von seinem fast rein griechisch-heidnischen Standpunkt der italienischen Zeit aus den positiven Religionen genahett, insofem er ein Jenseits des bloß menschlich-grenzhalt Ausschöpfbaren nicht nur anerkannte, sondern befürchte.

ber dies sein Jenseits war nicht, wie das christliche und das mohammedanische, außer oder über dem Menschen, als Forderung oder Verheißung, denn im Menschen, im Augenblick selbst lag das Ewige, und der Mensch stand nicht unter dem Gesetz, er war es zugleich: der Unterschied zwischen Ewigkeits-, Gesetzes-, Natur-, Gotteserlebnis des früheren und des heutigen Goethe (oder wie man sein Verhältnis zum Überselbstigen formulieren möchte) bezog sich also nicht so sehr auf den Inhalt dieses Überselbstigen, auf die Form unter der er es erfahren und darstellen konnte. Seine Organe des Fühlens, Schöns, Wissens wandelten sich im Lauf der Jahre, und mit freilich auch das Bild des Gegenstands für diese Organe, sobald er nach außen war. Goethe konnte sein All in der Jugend volliger, in klassischen Zeiten minder darstellen als im Alter: daher wirkt seine eigentliche Künstlerkraft dort mächtiger als bei den Altersdichtungen, die alleschön sind, da hiezu seinen Gehalt mehr durch Zeichen andeuten als ihn verbergen. Aber wir ahnen daß der alte Goethe ein unendlicheres All erkannt hatte, das symbolisch überhaupt nicht auszudrücken war, dessen geheime Offenbarung, wie die göttlichen Mysterien, Menschenkraft übertragen, das er entweder in Allegorien, strengkünstlerisch also unzulänglich, ehet oder Weiser andeuten, oder verschweigen mußte; gerade die höchsten Kundgebungen des alten Goethe sind von einer fühlbaren Zone des Schwiegen All-Wissens umlagert das sie unheimlicher und erhabener ist als seine klassischen Kunstwerke.

Das All des alten Goethe konnte, aus Gründen die man in Goethes Bildungszeit oder in seinem All legen mag, nicht mehr Bild werden im reinen Kunstwerk: seine großen Alterswerke sind höchste Offenbarungen, aber zugleich Halbformen zwischen Gestaltung und Lehrspruch: Allegorien.

Die rein dichterische Bildwerdung eines Alls ist vielleicht nur solchen Menschen möglich die noch naiv jedes Erlebnis versichtlichen können, somit auch das Unendliche nur nach Analogie des sichtbaren Raums erscheinen, bei denen Anschauungsvermögen und Begriffsvermögen noch nicht getrennt sind. Shakespeare ist der letzte dem es ganz gegückt ist, als der er in dem Gefühlsmäßig noch das geschlossene Weltbild des Mittelalters wirkte, und dem die aufgeschlossene Welt noch nicht sich unumfassbar gestellt hatte: der Mensch war für ihn nicht nur der Mittelpunkt, sondern er der Beobachter der Welt, er konnte mit Blick und Wille soweit reichen, auch das „Jenseit“ seiner sinnlichen Phantasie nicht entzogen war, er blieb ein bloßer Begriff oder Forderung bleiben müssen.

Das Buch des Paradieses ist mit dem gleichen Stoff gefüllt wie das Buch der Sibylle und das Buch Salicika, seine Gedichte sind etwa in der gleichen Ton-

höhe und im gleichen Tempo verfaßt und strahlen die gleiche seelische Temperatur aus wie jene Verherrlichung irdischer Zustände. Goethes ist nicht dem Wesen nach von seinem Diesseits unterschieden, sondern seine Beziehung; die Gedichte aus dem Paradies bedeuten noch über die Hafis- und die Suleika-gedichte hinaus und gewinnen ihr nicht aus dem Dargestellten selbst, sondern aus dem ausgesprochen unausgesprochenen Wissen; dies irdisch schön und rund gelebte Sein ist der ewige Wert um dessentwillen es gelebt werden durfte, diese Blicke bedeuten die Ewigkeit - eine Ewigkeit freilich die nicht bloß eine sondern innere Erfahrung ist, die man gehabt hat oder nicht, die begreift nicht lehrbar, aber aus Zeichen zu ahnen ist. „Alles Vergängliche ist ein Gleichnis“ - dieselbe Lehre wie der Himmel im Faust gibt das dies im Westöstlichen Divan. Dieser Satz aber hat einen nichttrivialen Sinn. Er besagt daß Vergängliches nur unsre sinnlich beschränkte Wahrnehmungsform für ein transzendentes Unvergängliches ist. Man kann mit der Wahrnehmungsform begnügen, und das Vergängliche als sinnlich erschöpft, in ihm die Ewigkeit finden, ohne zu transzendenten

Denn es ziemt des Tages Vollendung
Mit Genießen zu genießen.

Das Herz legt die Gewohnheit nicht ab,
Es begeht liebet des Paradieses nicht.

Das ist die Haltung der irdischen Bücher Hafis-, Suleika-, Schenk-, Man kann aber seine mystisch-übersinnliche Erfahrung, die kein Sinnensymbol haben kann, unter dem Gleichnis jener Vergänglichkeit kundgeben; das hat Goethe im Buch des Paradieses getan. Was in den Büchern Sinnbild seiner Vergänglichkeit ist wird im Paradiesbuch als Gleichnis seiner Ewigkeit, was dort Ausdruck seiner sinnlichen Sehnsucht ist Zeichen seines übersinnlichen Glaubens. In den irdischen Büchern einfaches, rein sinnliches und sinnlich ausdrückbares Erlebnis als Dichtung geworden, im Buch des Paradieses ist jener sinnliche Ausdruck mit einem übersinnlichen, ein Sehen, Schmecken, Fühlen mit einem Glauben oder Wissen um den tiefsten Wert dieser Erlebtheit, um ihrer wahren Sinn. Während die sinnlich schönen Augenblicke auf Eiden zulässig sind, sind sie im Paradies nur Gleichnisse und Beziehungen.

Darin liegt weder eine Entwertung der Sinne noch ein bloßer Neid. Nur durch die volle Sinnlichkeit, das rezitative Leben im Aufbau ist dem Menschen das Erlebnis der Ewigkeit überhaupt zugänglich. Unterscheidet sich Goethes Transzendenz von der christlichen gr

: aber - und darin erhebt er sich über den Sensualismus — der „Augenk“ ist, wenn auch notwendige Voraussetzung der Ewigkeit, nicht ihr zter Inhalt: die Sinne führen zu ihr, aber erschaffen sie nicht, sind in ihr halten, aber umfassen sie nicht. Wie aus dem Erlebnis des Augenblicks alten Goethe als ein davon getrenntes eignes das Erlebnis der Ewig- sich entwickelte ist ein Mysterium das er niemals ausgedrückt, nur an- eutet hat: als sein Zeichen ehren wir, neben den Schlußteilen des Faust, Buch des Paradieses. Einige der Verse die begrifflich am nächsten an es Mysterium führen und als Lehre formulieren was als Sinnbild nicht stellbar war sind folgende:

Wenn jeder Augenblick mich durchschauert,
Was soll ich fragen wie lang es gedauert!

Huri: Abwesend bist denn doch auch einmal,
Ich merk es wohl, ohne Maß und Zahl.

Ist somit dem Fünft der Sinne
Vorgeschn im Paradiese,
Sicher ist es, ich gewinne
Einen Sinn für alle diese.

Auf meinem Schoß, an meinem Herzen halt ich
Das Himmelswesen, mag nichts weiter wissen;
Und glaube nun ans Paradies gewaltig,
Denn ewig möcht ich sie so treulich küssen.

Die Gedichte über die Ausstattung des Paradieses (Vorschmack, Berech- e Männer, Auserwählte Frauen, Begünstigte Tiere) die erste Gruppe des adies-buches, geben nicht nur die sinnliche Schau des Jenseits, der Ewig-, nach dem Gleichnis des Diesseits, sondern auch die seelische Wert- nung, die Ansprüche Gottes an den Menschenkreis welche erfüllt sein ssen, damit das Diesseits als Jenseits erfahren und gesteigert werden kann. Auch die immanente Wertordnung der Bilder unterscheiden sie sich allein von den irdischen Büchern des Divan. Die zweite Gruppe des Buches, Wechselgespräche zwischen dem Dichter und der Huri (Einlaß, An- g, Deine Liebe, dein Kuß mich entzückt . . . Wieder einen Finger schlägst mir ein . . .) handeln vom göttlichen Wert des zentralen Erdenerlebnisses nicht nur des Erdenlebens überhaupt; vom Anspruch der Liebe auf das adies, vom ewigen Sinn der irdischen Liebe. Auch hier ist das Sinnlich- gängliche ein Gleichnis nicht nur für das unvergängliche Erlebnis, son-

dern auch für den ewigen Wert. Gerade als lyrisch-bewußte Werte ergänzt das Buch des Paradieses die Bücher Hafis und Suleika, und die erste Gruppe das Buch Hafis, die zweite Gruppe das Buch Suleika. Das Paradies ist nicht nur ein Reich des Seins, sondern auch ein Reich der Werte.

Die drei letzten Gedichte des Buches bilden keine innere Einheit. „Gutes und Höchstes“ ist eine poetische Begründung und Deutung des gesamten Buches, ein Ausdruck des seelischen Bedürfnisses nach Ausmalung des Paradieses und ein Hinweis auf den höheren Gedanken aller sinnlichen Bilder. Das Schlußgedicht „Gute Nacht“ ist ein Abschied des aufschlußreichen Verewigten an seine noch unverewigten Freunde genossen. Die Lieder von den Siebenschläfern gehört eigentlich in das Buch der Parabeln; es ist wohl nur wegen ihrer Länge in das Buch des Paradieses aufgenommen, es handelt sich hier weniger um das Paradies selbst als um eine Verehrung „berechtigter“ Menschen hineinreden, um die Aufhebung (noch nicht die Ewigung) der Zeit, um ein einmaliges Wunder, nicht um das ewige Glück der Vergottung; aber die Vereinigung von Wertung und Gleichnis fertigt die Aufnahme auch dieses Gedichts in das Buch des Paradieses.

Das Buch der Parabeln selbst verhält sich ähnlich zum Buch der Sprüche und dem Buch der Betrachtungen, wie das Buch des Paradieses zu den Büchern Hafis und Suleika: es enthält in Gleichnissen die Metaphysik und Erfahrungen die dort als Sittenspruch oder Erkenntnis gegeben sind, den göttlichen Sinn des jüdischen Seins und Schems. Auch hier wird der Gehalt in eine neue Beziehung gebracht, in die Beziehung auf Gott, diese Gleichzeitigkeit der Bücher ist möglich geworden durch das Goethe doppelte Haltung zu seinen schönen Augenblicken, in welcher Haltung des jungen und die des klassischen Goethe nicht aufgehoben, sondern eingeschlossen war: den schönen Augenblick als All zu nehmen, bewußt in ihm zu resignieren und ihn als vergängliches Gleichnis der Ewigkeit zu deuten „wie ja auch der Faust die Lehre enthält „Er steht fest, sehr hält sich um“ und die Gegenlehrte „Alles Vergängliche ist nur Gleichnis“ Ergebnisse der ersten sind im Buch der Sprüche und im Buch der Betrachtungen, Anwendungen der zweiten im Buch der Parabeln im gelegten beide Male nur gelegentlich und zufällig, nicht einmal mit Willen zur Zentrierung und Abrundung.

Warum der metaphysische Gehalt der jüdischen Erfahrungen, die als Werte und Gesinnung in den Sprüchen und Betrachtungen sich formulierten ließ, nur im Gleichnis und Zeichen andeutbar war haben wir schon beim Buch des Paradieses gesehen. Wie das ganze Paradies notgedrungenes Gleich-

für ein Gesamt-wissen von Gott war, so sind die einzelnen Parabeln Gleichnisse für einzelne Bezüge der Gottheit zur Erfahrungswelt. Auch hier werden wir daran erinnert daß der orientalische Blumen-, Bilder- und Schnörkelstil im Westöstlichen Divan nicht nur die zufällige Folge der literarischen Begegnung und Anregung ist, sondern Goethes damaliger innerer Lage notwendig entspricht. Wie er im Ganzen den Orient erst ergrißt, als der Orient ihm Gleichnis seiner Welt werden konnte, ja mußte, so auch im Einzelnen, als ihm sein Wissen und sein Schauen nicht mehr nach griechischer Weise identisch, sondern nach östlicher Weise auseinandergetreten waren. Der orientalische Stil, von der höchsten Dichtung bis zur Feppichwirkerei hinunter, ist durch das Bedürfnis nach Verknüpfung mitbestimmt, und gerade dies Bedürfnis, das dem Sturm- und drang-Goethe wie dem plastischen Goethe freund war, kam dem alten Goethe.

Zu den drei Glaubensbüchern im Westöstlichen Divan gehört das Buch des Parzen, mit seinem Vermächtnis altpersischen Glaubens. Während Goethe dem Mythos des Islam die Gleichnisse für das Jenseits der einzelnen Seele und ihrer Eilebnisse als göttlicher Wesenheiten entnahm, bot ihm der sittliche Naturkult des Parzamur, Zarathustras aus der Anschauung der Natur abgeleitete oder in die Natur hineingelezte kosmische Ethik, den Anhalt für eine religiöse Feier der Natur, welche innerhalb des eigentlichen Islam wohl als Szenerie, als Schmuck und Stoff, aber nicht als Kraft, Gesetz oder Eigenwert erschien. Wie im Islam, so ist auch in den islamischen Büchern des Divan nur von dem und den Menschen, von Leib und Seele und von Gott die Rede . . . die Welt ist die von Menschen bewohnte, erfahrene, bebauta Region, die Natur spielt nur als Nutz oder Schmuck, als Gleichnis oder Stimmung hierzu. Merkwürdig genug, wenn Goethes Pantheismus in solch einem Erntebuch sich damit begnügt hätte, als Pananthropismus oder Panpsychismus zu erscheinen, als eine Vergottung des Lebens in nur menschlichen Formen, da ihm ja der Mensch vor allem Sinnbild der Natur, die Natur Sinnbild, nicht nur Stätte und Stoff, des Menschen war! Die persische Religion, so östlich wie der Islam ihrer Stimmung nach, kam ihrem Inhalt nach dem Glauben Goethes mehr entgegen, und wenn er Paradies und Himmel nur als Gleichnis brauchen konnte: die Erde und die Sonne des Parzen war Welt aus seiner eigenen Welt, und das einzige Gedicht des Divan womit er, durch gemäßigen Mythos berechtigt, der Natur als der Offenbarung seiner Gottheit und dem Gesetz seiner Seele huldigen durfte, stromt voller und stärker als die Paradiesesgedichte. Er mußte freilich den persischen Dualismus zwischen einer radikal-guten Lichtwelt und einer radikal-bösen Nachtwelt umdeuten zu einem Kampf zwischen

der schöpferisch erleuchteten Kraft mit dem dumpf widerstehenden. Doch hier sprach er nicht allegorisch und mußte ein mythisch gegen Jenseits nicht als Gleichnis für den ewigen Welt seines Diesseits benennen die Zusammenschauf der schöpferischen Erdkratze mit den sittlichen Taten des Menschen, des Naturgesetzes mit dem Sittengesetz, die Ablösung des Guten, des Seins-sollenden, des zu Tuenden aus der Natur war überhaupt gemäß, und dem alten Goethe, dem Goethe der Wahlverschafte, zu Bewußtsein, zu aussprechbarer Lehre geworden. Das Vertrauen altpersischen Glaubens ist so sehr pantheistische Verheitlichung datur wie nur je die Gauymedes-hymne, aber die göttliche Natur ist die dunkle Macht die uns umfangt und durchdringt, sie ist zugleich Klarheit, das uns fordert und beherrscht. Wissen wir wie sie ist, so wissen nicht nur wie wir sind und müssen, von lein auch was wir sollen.

Wenn das mohammedanische Paradies die Allegorie für den meta-schen Wert des menschlichen Daseins ist, so ist die paradiesche Natur und Sonne, das Symbol für sein Gesetz. Das Gericht ist eine Kultus-keine Mythen-schilderung. Aus einer fiktiven Situation — Abschied eines armen Parsen an seine letzten Pfleger — entwickelt Goethe sein Evangelium die Weihung der Erde durch menschliches Wirken. Der theologische Schluß dieser Botschaft ist schon mit dieser im ganzen Dwan entwegen Seite gegeben: aus dem Blick über Menschthum und Erde vor dem Ende, auf Brücke in die Ewigkeit, da der Mensch mit Bewußtsein ins All, bekundet oder unbekanntes, auf- oder untergeht, da ihm „Gedanken kommen, die nicht zu denkende, die sich gleich seligen Dämonen auf den Gipfel der Vergangenheit leuchtend niederslassen.“ Es ist der Moment der Entzweiung ohne Ekstase, des Hellwerdens ohne Traum, des Leichtwerdens ohne Kummer, die wahre Lage für das Vermächtnis eines Propheten, dem sich Gottloses tägliches Wirken und Er scheinen, nicht durch gabe, aber natürliche Inspiration offenbart.

Auch hier bewahrt sich Goethes Religion in der Auswahl des Augenblicks aus dem et sem Vermächtnis gibt und in der Abschiedsgemüthsdem Leben gegenüber. Das Sterben selbst ist ihm zugleich der Augenblick der Erleuchtung und der Lebens-verheitlichung. Der Scheitende dazu ein armer, kranker, bedrängter, der hiedem wußte, was hatte am Leben und den Blick auf die Schöpfung — segnet das Dasein und die Selbst. Nichts von irdischem Jammerthal, nichts von himmlischer Seligkeit nichts von Maya, nichts von Nirwana — nein, dieser Leben in seiner Samkeit und Sichtbarkeit ist göttlich, „wie es auch sei, das Leben, es ist und der es durchgelebt ist ewig und weiß seinen Brüdern nichts Heiliges.“

zu künden als die Botschaft von der Weihe des Irdischen:
 Schweter Dienste tägliche Bewahrung,
 Sonst bedarf es keiner Offenbarung.

Das Evangelium Nietzsches „Bleibt der Erde treu“ ist hier vorweggenommen aus einer ähnlichen Wertung des Lebens und mit ähnlicher Umdeutung parischer Motive, aber aus der seligen Ruhe des Besitzes, nicht aus der leidenschaftlichen Spannung der Sehnsucht. Goethes „Vermächtnis“ ist der klassische Ausdruck dieser Weltfrömmigkeit, Zarathustras Rede der romantische, und wenn diese erschütternder ist, eine ungeheure Forderung und Vertheilung für die gefährdete, verarmende Welt, so gibt Goethe mit seiner Heilswahrheit zugleich die holde Gewähr und das Bild ihrer Verwirklichung. Das „Vermächtnis“ feiert den Kultus der Goethischen Religion, deren Mythos im Buch des Paradieses unter islamischen Zeichen allegorisiert wird. Wenn Welt und Leben als Erscheinung so schön sind wie im Buch Hafis und im Buch Suleika, und als Geist so göttlich wie im Buch des Paradieses, dann ist jede ihrer Wirkungen und ihr Wirkungsraum geweiht: die irdischen Augenblicke sind dann nicht nur einmalige Erlebnisse, sondern auch ewige Kultbilder und wiederholbare Kultakte. Das Buch des Parsen feiert freilich nicht die einzelnen schon gesonderten Momente die in den Büchern Hafis und Suleika als irdische Erlebnisse und Gesinnungen, im Buch des Paradieses als göttliche Werte erscheinen, sondern die gemeinsame Quelle aller in irdischen und göttlichen.. nicht nur ihre Gabe, auch ihren Anspruch: die Goethische Religion ist nicht nur hedonistische Schau der göttlichen Offenbarung, d. h. des menschlichen Lebens und der Natur, sondern auch tätige Feier, damit die Offenbarung sich erhalte, erneute, steigre auf sich selbst, dem Menschtum.

Die Glaubensbücher des Divan umschließen den Gehalt seiner Lebens-, Liebes-, Trunks- und Gilouzenbücher, aber eben dadurch daß sie ihn umschließen, überwölben, geben sie ihm ein andres Aussehen und einen andren Sinn: sie erst runden den Westöstlichen Divan ab, und was dort strahlentätig aus einer Mitte nach außen strebt, wird durch sie zu einer Kugel zusammengefaßt. Goethes Erde und Goethes Himmel gehören zusammen, sie haben dasselbe Zentrum, und bedingen sich gegenseitig wie Inhalt und Umfang einer Kugel. Das Buch des Parsen bezeichnet den Übergang von Goethes Erde in seinen Himmel, ja ihre Einheit.

Wie der Gehalt des Westöstlichen Divan eine Einheit aus ist, so auch sein dichtetischer Stil, dessen Hauptmerkmale denden Merkmale seiner Altersdichtung überhaupt Orientalismus — wir kurz überblicken wollen. '

Goethe sich orientalisierte und warum ihm die allegorisch verknüpfte östliche Bildersprache eigenes Gut werden konnte ist anderswo ausführlich erörtert. Goethe hat selbst in den Noten zum Westöstlichen Divan unter dem geschalteten Abschnitt über die orientalische Poesie, besonders wo er von „Übergang von Tropen zu Gleichnissen“ behandelt, die Grenze angegeben bis zu welcher etwa die östliche Bildersprache einem westlichen Leser möglich sei: nämlich nur soweit das Bild noch von dem Auge aus einer Länge zwischen dem Gleichnis und dem Verglichenen ein allenthalben verständlicher Bezug waltet, solange das Gleichnis nicht selbständig ohne Rücksicht auf das zu Vergleichende verwendet wird, als sinnloser Farbenklecks oder unanschaubare Maschinerie. Er führt dort einige Beispiele an, um die orientalischen Fähigkeit kommen die Begriffe und die Anschaufähigkeit willkürlich zu sondern und zu verknüpfen, jede Anschaufähigkeit mit jedem Griff beliebig zu verbinden, weil dort die Phantasie nicht vom Auge, sondern vom Denken nicht von der Vernunft kontrolliert wird.

Niemals entfernte sich Goethes Einbildungskraft soweit von seinem Vermögen und seiner Vernunft, um in die orientalischen Gleichnisse zu vertallen. Aber die Verwendung von Bildvorstellungen als Rechtfertigung ohne genaue Rücksicht auf die Anschaubarkeit ist im Westöstlichen Divan mehr östlich als westlich, und war nur möglich bei dem allegorischen Denken des alten Goethe. Östlich ist die – freilich spärliche – Auseinandersetzung des Gilasels, die vielfachen Anspielungen auf orientalische Sitten, Bräuche, Ereignisse, Menschen und die Verwendung östlicher und überschritten. Damit aber ist der stilistische Einfluss der ostasiatischen Sprache auf den Divan erschöpft, und zumal die Anspielungen und Zitate sind weniger formal als stofflich. Der durch Europaer vermittelte und übertragenen schon verwestlicht und ließ eine stilistische Entwicklung von formale Einzelheiten hinaus kaum zu. Erst Rückkehr gab, soweit es in der Sprache möglich ist, als Übersetzer ein einigermaßen verlässliches Bild des Ton der östlichen Dichter, und auf den kommt es an. Der Stil des östlichen Divan ist demnach nicht so sehr durch das orientalische Bildgelehrte Goethes bestimmt, als durch die seelische Lage seines Alters, von die östlichen Völkerstufen nur eine Begleiterscheinung sind.

Allen Gedichten des Westöstlichen Divan, von den hingeworfene prosaischen Mittelversen des Spruchbuches bis hinauf zu den allumspenden himmelhohen Hymnen, gemeinsam ist, mit zwei Ausnahmen die sie erklärt werden, die Distanz zwischen dem Erlebnisgehalt und dem darin dargestellten Bewußtsein, die Helle oder „Heiterkeit“ des Geistes die noch die tiefste Geisteshaltung hier beleuchtet bis zur Aufhebung, Heraushebe-

kein Gedicht worin, wie in Goethes Morgen- und Mittagslyrik, das Gefühl selber Sprache, Sprachleib wird; die Empfindungen müssen erst Erkenntnisse des überblickenden Geistes, erst gedeutet, eingeordnet und verarbeitet sein, ehe er sie als Sprache herausläßt. Gefühl, Vorstellung, Geist hier nicht gleichzeitig oder entwickeln sich auseinander, sondern sie treten sich gegenüber und vereinigen sich nachträglich. So erklärt sich die visuelle Didaktik, bald didaktische Lyrik dieser Gedichte, deren keinesmittelbarer Gefühlsausdruck, keines aber auch, etwa einige Sprüche oder Aufforderungen ausgenommen, abstrakte Lehre ist. So erklärt sich jene allgemeine Verknüpfung von Gefühl und Bild, von Gefühl und Lehre, von Bild und Lehre. So erklärt sich die größere Nähe von Goethes poetischem Stil zur Prosa: fast alle diese Gedichte sind ebenso sehr gesagt als gelesen, und haben keine eigene Dichtersprache, sondern bedienen sich höchstzangen der Elemente der Umgangssprache, ja der Amtssprache („dies unten hin erbittig“) nicht nur der Worte, nein geradezu der Satzfügung, die ja einen auf deutlichem Abstand zwischen dem Redenden und dem Hörenden beruht, auf der Anerkennung einer gefühlstreien Zone zwischen auszudrückenden Inhalt welcher Art auch immer und der Ausdrucksprosa.

Inthalten auch die Bücher der Sprüche und der Betrachtungen in der Prosa die Gedanken Reim-Prosa sind, so ist Metrum und Rhythmus daran übrigens weder zufällig noch willkürlich. Wie der Divan trotz der selbstständig und souverän waltenden Bewußtheit gehaltlich kein Rückgrat die nationalistische Liederpoesie ist, so ist er formal kein Rückfall in nationalistische Metrenstopterei. Goethes Altersdichtung ist die geistige Erziehung, Überschau, Auswahl, Deutung eines dunklen Lebensgrundes; die nationalistische Liederpoesie kommt gerade aus der Nichtanerkennung, Nichtsehnen eines solchen und nährt sich nur von Erkennbarem, Denkbarem, während noch Goethes Denken ehrtürchtig sich speist aus dem Lebengrund selbst, auch nachdem es ihm selbstständig gegenübergetreten ist. Aus eben diesem Lebensgrunde, aus den Wellen dieses dunklen Meers kommt auch Goethes notwendige Altersrhythmisierung und -metrik, während beim Übergang zu einem solchen unwillkürlichen Grundes jede Metrik zur Maskerade Prosa wird, wie beim Kationalismus.

Die Prosa ist Mitteilung ohne den rhythmischen Zwang der aus der Bewegung des Gefühls, des über- oder unterpersönlichen, über- oder rationellen Lebens kommt. Die vor-goethisch rationelle Poesie ist also kein Zwang ohne den einzige zureichenden Grund: eben jenes dunkle, geheime Leben. Das Eigentümliche von Goethes Alterspoesie, insbesondere vom Divan, ist das Gegenspiel, das Gleichgewicht zwischen unwillkür-

lich rhythmischer, überprosaischer Bewegtheit und Getragenheit, was aus dem Gefühl kommt, und der prosaischen Starre, die aus dem lebensfestlegenden, zweckmäßig anwendenden Bewußtsein kommt. Denn wirkliche Poesie im tiefsten Grunde zweck- und anwendunglos ist, so ist echte Prosa nur mit Hörern, also mit Zweck und Hinwendung der. Der Divan ist aus einer tiefen Notwendigkeit bewegten Lebens geschen, erst für einen Hörer, nämlich Goethes eignen erleuchteten sinn-Geist, im weiteren Sinn für ein ideales Publikum. Nicht nur weil Geist sich entladen, ausdrücken, sondern auch weil er sich hören wollte, von dunkles Leben und heller Geist – nicht mehr wie einst in einem, so zugleich, aber zwiefältig – war, sind die Verse seines Divan zugleich unkürtliche Poesie und willkürliche Prosa; der erste Hörer seines Lebens-Geist, belauschte die Ergüsse seines Lebens und prägte ihnen sein Zeichen Vidit auf, eh er sie hinausließ. Einst dichtete er unbeabsichtigt diesem Hörer, jetzt durchliet all sein Leben die bedingende Zensur des Geistes.

Daher die einzige Verbindung von heilig-dunklem, kühn-lockrem Schreib- und marmorner, gezwungen, fast preziöser Stärke, die Goethes poetischer Alterstil ausmacht – nur ein weites Zeichen seines jugendlichen Alters, die Verbindung (nicht die Einheit) von rauschhaft wallender Freiheit, lehrhaftem Zeremoniell, von lyrischer Einsamkeit und rhetorischer Geselligkeit, von unbewußter Selbstentladung und bewußter Mitteilung, von Sprachverwirrung und Sprachbenutzung. Alle Grade des Lyrikus (d. h. unwillkürlichen Selbstausdrucks) vom leichten Trallein, Knurren und Schmatzen des Behagens bis hinauf zum tonenden Einswerden mit der Sphäre Monotonie, begegnen sich hier in vielfachen Kreuzungen mit allen Grade Rhetorik (d. h. Zweckrede für Hörer) vom onkelhaften Schulterklopfen und autoritären Wink bis hinauf zum weihvollen Prophetenspruch, aus dieser unendlichen Kombination an sich schon zahlreicher Grade zu verschiedener Ausdrucksteilein ergibt sich die stilistische Fülle und Einheit dieses Werks. Mehr als bei andren Gedichten Goethe braucht hier das zweite Ohr für die Untertöne. Während in Goethes Jugend bei noch ungesonderter Einheit von Eros und Logos, jedes Erlebnis Schwere und Tiefe im Ton und Stil selbst offenbart, hat Goethe hier absichtlichem Geheimnis oder Freude am Spiel und an erlangter, von Sachen und Formen schaltender Meisterschaft, oft das Schwere gesagt und unter glitzernd glatter Fläche seine Tiefen verborgen. Da besonders vom Schenkenbuch, vom Buch des Unmuts und von den Paradiesen.

Zu den „rhetorischen“ Wirkungen (nicht im populären, sondern in

(ologischen Sinn) gehört gerade bei vielen Gedichten die Leichtigkeit, Leichtfertigkeit des Vortrags, der parodische Ton, als spiele der Dichter Dokument mit seiner unverlierbaren Autorität, ja als mute er dem Leser sein zu nehmen wie et sei, auch wenn er sich gehn lasse. Das Bewußtsein seiner unantastbaren Würde, die er durch nichts zerstören könne, die satirische Ironie und selbst das Mephisto-lächeln gegenüber dem Schüler weben leise über vielen Gedichten, und ermächtigen ihn zu andren zu tun, als wären sie nicht oder nur zu seinem Vergnügen da: so daß das, was ihn aus der Einsamkeit des reinen Lyrismus heraustreten läßt, Gegenwart von Horizont, ihm zugleich wieder in die Einsamkeit des den ein überlegenen und im tiefsten unzugänglichen Geistes zurückführt. In dem einsamen Geheimnis heraus muß er reden und in das einsame Geheimnis hinein muß er wieder schweigen. Dazwischen liegt das Wort, bald Lehre, bald Ausbruch, bald Spiel, bald Maske, ist, und durch lange Schen des Herzens und heiteren Spott des Geistes dem klugen Seher die Gegenwart eines Geheimnisses verrät, ohne ihn einzuhüeihen. Alle weil Dichter umsonst verschwiegen sind und Dichten selbst schon dat ist, zeigt der Dichter datir daß sein Verrat selbst wieder ein Geheimnis wird, daß jeder mit soviel vom Geheimnis erfährt als ihm fruchtbar kann, und daß er die Furcht vor dem ganzen Geheimnis nicht entsteht, denn sie zu bewahren gehört ebenso sehr zu den Bildungspflichten Sehers als die Aufklärung der Freister.

Erwaltet fast durch den ganzen Divan die Spannung zwischen dem was erthe singen muß und dem was er sagen, oder verschweigen, will. Nur zwei Gedichten ist diese Spannung aufgehoben, der Eros und der Logos der eins und der Geist zu Blut (nicht wie in Goethes Jugendlyrik das „zu Geist“ geworden), die Erleuchtung zur einsamen Erschütterung die den Hörer mehr kennt und nur singen muß: „Selige Sehnsucht“ und „gedeckten“! Hier sind alle rhetorischen Elemente, alle Rücksichten, Umbrüche vernichtet im reinen Anschauen der beiden Urgeheimnisse Ich, wie es sich durch den Tod erneuert und wie es durch die Liebe erneut wird. Beide Gedichte sind entzündet durch einen vernichtenden Untergang und durch eine beseelende Freude und doch volkommene Weisheit, aber eine die nicht mehr aus dem Einzelerlebnis als Strahlung hervorbringt wie in Goethes Jugend, oder über ihm schwebt als ein selbständiges Gewissen, sondern wieder in die Erschütterung eingeht bis zur unscheidbaren Einheit. Die Heitigkeit der Jugend lebt wieder in ihnen auf, ein neuer Erlebnislyrismus wie nur je in der Ganymed- und Werther-zeit, und sie könnten sie nicht von einem jungen Menschen verfaßt sein. Ihr Dicht-

ter muß das All durchmessen und erkannt haben: und wenn uns die Ausdehnung eines Ich zur Welt erhebt, so ergreift uns hier das Zstreben eines schon weltweiten und weltklaren Geistes in die beginnende Dunkelheit aus der er emporstieg. In der Jugend offenbart sich ein Herz dem seine Erschütterung zur Altersschüttung wird . . . die Welt im schöpferischen Gefühl abnehmend vorweggenommen; aber hier ist sie durchdrungen vom wissenden Auge eines Geistes, und all sein Wissen er nun zurück als Brennstoff in den glühenden Augenblick. Das Licht treibt hier nicht mehr Sprache aus dem Chaos, die Schöpfung ist schließen und die Sprache möchte aus ihrer Vollendung wieder zurück zu ihrer Entzündung. Der Zauber und der Schauer kommt hier nicht mehr aus der Entzündung morgendlich werdender Welt, sondern aus der Erschütterung durchleuchteten, geordneten, völlig erworbenen . . . das Geheimnis hat alle Weisheit schon in sich und hinter sich, während dort das Geheimnis sie noch vor sich sieht und sie entwickelt oder auf sie hindeutet. Der Welt einbruch des dunklen Lebens in die befestigte Lichtwelt oder das Ztauchen der Lichtwelt in das schöpferisch intumische Chaos durch Liebe macht diese beiden Gedichte, zusammen mit der Matenbaderei, zu den drei drohenden Wundern von Goethes Alterslyrik. Der auf Gefährdung seines Kosmos durch einen letzten Aussturm des Chaos danken wir inmitten seines bildenden, ordnenden, sammelnden, schöpferischen Alters noch einmal jugendlich schöpferische Augenblicke, nur als Schöpfer konnte Goethe wieder zum Kosmos machen was Chaos zu werden drohte, nur durch die volle Kraft seines Blutes, die Reich seines Geistes bedrohte, es auch sichern. Im Kampf fanden sie Jugend und Alter zusammen und hoben sich auf. Im übrigen Divan gleiten sich eine tempetiente, der äußersten Spannungen und Spiegelungen nicht fähige oder willige Steigerung der Lebendkraft und eine gelobte breite, läßliche Weisheit, der alles erreicht ist, die aber ihre tiefste Geheimnisse nicht anruht. In diesen beiden Gedichten aber dringen wir in der höchsten nur denkbaren Wucht gegeneinander an und meinten ein: nur mit seinem letzten Wissen selbst kann Goethe sein letztes Verbannen, seine Welt bewahren vor der Zerstreuung, sein Ich vor der Zerschüttung. Beide Gedichte sind darum zugleich die Höhepunkte der Weisheit und ihre Erfüllung, mag man sie nun ansehen als Wiedergeburt von Jugend und Alter, Ich und Welt, oder durch den französischen hellen Wissen: auf dem Gleichgewicht dieser Gegensätze, Gegenseitig (Antinomien) beruht der Divan, auf ihrem friedlichen Bund oder scheinlichen Kampf, und Bund wie Kampf vollenden sich in der Einigung.

dem Moment erfolgt da nur völlige Vernichtung des einen oder Zerstreuung möglich schien. Durch seine Feier des Tods und der des Ich- und des Welt-aufhebenden Mysteriums, behauptet Goethe, ist sein Ich und seine Welt und vereinigt sie.

ERSLYRIK

SEITEN des Westöstlichen Divan, in dem fast Goethes ganze Alterlyrik zwar nicht der Masse nach umschlossen, aber der Ich vorgebildet ist — nur die Marienbader Elegie erobert über ihn noch ein neues Gebiet des Gehalts und der Form — sind zugleich Seiten der Irmischen Ich-lyrik die er unter »Gott und Welt« zusammenfaßt und wovon er ja Wiederfinden, als auch in dieser Reihe unentfernt, nochmals aufgenommen hat. Wiederfinden allein unter den hierzubringen Gedichten gibt die rhythmische Selbstdarstellung des Erlebens die Wahrheit der übrigen stammt; die andren setzen es voraus und den ge-Landlichen, gleichnis- oder spruchhaften, Niederschlag der en Vorgänge wodurch Goethe das All als ein menschlich sinnvolles gottliche Kräfte, bewegliche Gesetze, ausgewirkter Einheit oder eiger Ercheinungen schauen leinte. Die Gegenstände des Lichts, die Erleuchtung selbst, die Ergebnisse, nicht den Akt der Offenbarung, die Schau nicht oder Wiederfinden, vermitteln sie.

STATT alles was Goethe in »Gott und Welt«, einem absichtlich all geeigneten Titel, bei der Schlussanordnung seiner Werke untergebracht hat, geht diese Reihe und Höhe oder auch nur nach Ton und Form in eine andere. Es ist ein Verlegenheitstitel, aus zufälligen Redaktor-pflichten und aus einer inneren Zusammen-schau gewählt, und so läßlich wie die stofflich, biographisch, metrisch oder sogar buchtechnisch begründete zu sein, bei der Aufgabe die unermäßliche Fülle mehr als sechzig Gedichten einzuhemmen.

Einheitliche Gruppe bilden diejenigen Gedichte die das Gott-All (nicht einzelne auf Gott oder Welt bezogene Kräfte und Erscheinungen) und seien es so umfassende wie Natur und Leben) feiern als ein unverzweigtes und genügend deutbares Ganzes, worin der Mensch lebt und lebt. Protagonion, Weltseele, Eins und Alles, Urworte. In denselben zwei gehören, von Goethe nicht hiehergestellt, außer Wiederfinden, die Engelchor im Prolog zum Faust, Vermächtnis, und das Xenion aus im Einendlichen dasselbe . . . Sie sind die knappsten Formeln für es Weltanschauung, das Wort in ursprünglichem Sinn genommen, Weltbild, als Weltvorstellung, oder im abgeleiteten (wie es heute papier-

nes Allerweltswort geworden ist) als Weltbegriff, als Summe der Gedanken (Prinzipien) woraus man das Dasein und das Soziale zu verstehen sucht.

Der größere oder geringere Grad von Abstraktion unterscheidet die Gedichte: *Weltseele*, *Wiederfinden*, auch die Engelchoire im F. geben mehr Weltbild, die andren mehr Welterklärung, wobei eine strenge Grenze nicht gezogen werden kann. Denn Goethes Schöpfung Deutung und Ordnung schon mit ein, sein Raum und Bild ist passiver Eindruck den seine Sinne von außen empfangen, so schöpferische Aktion und Funktion seines Geistes. Aber ebenso wie seine Begriffe Konstruktionen, unabhängig von seinen Sinnen Eindrücken, vielmehr extrahierte, abstrakte Anschauungen, geistigte und schließlich verselbständigte Zeichen, Bedeutung sinnenschweren Anschauungsinhalte, wie sich die Buchstaben allmählich zu bildlosen Zeichen entwickelt haben, wie selbst Sinn, welches abstrakten Zweck, Grund, Welt einer Sache bedient, seinen Ursprung aus den Sinnen mitträgt. Goethes Begriffe und Wörter sind die Verselbständigung der geistigen Aktion und Funktion jeder Anschauung, in jedem Bild als das Raum-schaffende Element, ja kraft welcher erst aus sinnlichen Eindrücken Anschauung entsteht.

„*Weltseele*“ enthält denselben Gedanken wie „*Wiederfinden*“. Goethe hat deshalb beide Gedichte in „*Gott und Welt*“ nebeneinander gestellt. Ihr Gegenstand ist die Weltverdienst durch die Liebe, die Kosmogonie. Die Vereinigung von Mann und Weib, ein zentraler Punkt, ist zugleich das Zeichen, der Anfang und die Vollendung eines Geschlechters, wodurch die Welt wird und nichttar wird durch das menschliche Weltbild entsteht. In der Liebe schließt sich der Kreis des Lebens, in ihr kommt die lebendige Weltseele, welche schaffenschattende Urkraft ohne Gestalt, Wissen und Bild ins Weltstein, zum Bilde, zum Sinn-Bild ihrer selbst. In *Wiederfinden* ist diese Weltzeugung, die Weltbildungswendung und Weltbildungswunder der menschlichen Liebe an den Anfang, d. h. in die Mitte gestellt, offenbartes Erlebnis, von dem aus er die Weltverdienst entwirft. Kugel aller Erscheinungen ausstrahlt, die Weltseele in der menschlichen Seele ruht und feiert, was die Liebe die er jetzt erlebt, und durch sie wird das All, die Liebenden sich vollendet und erneuert.

In „*Weltseele*“ ist das All mit seinen Regionen schon da, kaum

fang der Kugel schon gegeben, und die sie durchdringende, aber noch nicht menschliche Weltseele begleitet der Seher von dem äußersten Umfang her durch immer engere, dichtere, wärmere Zonen bis zur Mensch-Mitte, in der sie sich vollendet und verewigt. In „Wiederfinden“ feiert Goethe die Raumwiedergabe des liebenden Menschen, in „Weltseele“ die Mensch-, ja die Liebewiedergabe des beseelten Raums. Dort ist der Kosmos als ein seelisches Prinzip, hier die Seele als ein kosmisches Prinzip, wie der Titel schon sagt, verherrlicht. „Wiederfinden“ geht lyrisch von einer seelischen Erschütterung, „Weltseele“ didaktisch von einer erhabenen Schau aus. Beide durchmessen den Raum zwischen Ich und All, aber auf entgegengesetztem Weg. „Wiederfinden“ ist die Ausbreitung eines Glutkerns in Erleuchtung, „Weltseele“ die Verdichtung eines Lichtmeers zum Brennpunkt. In „Wiederfinden“ walzt daher die Schwingung des Werdens als ein mitreißender Flug, in „Weltseele“ ist die erhabene Gewißheit des gesicherten Alls und der mild ruhige Herabblick von der unfehlbaren Überwölbung. Dort ist die menschliche Sehnsucht leidenschaftlich ins All hinausgeworfen, hier ist die Ruhe des göttlich bewegten Alls bis in die menschliche Liebe hineingeblieben, welche nicht mehr als Seelenvorgang, sondern als Naturgeschehen erscheint.

In beiden Gedichten ist das All im Werden gezeigt, sei es als ein Werden vom Umtang nach der Mitte oder umgekehrt. In dem Xenion „Wenn im Unendlich dasselbe . . .“ gibt Goethe die Vorstellung der Kugel selbst, „das tausendtägige Gewölbe“ als ein Sein, aber als ein bewegtes Sein, die sinngeduldige Anschauung der einen Substanz mit ihren beiden Attributen extensio und cogitatio, die Aufhebung des Widerspruchs zwischen ewigem Werden und ewiger Ruhe derselben Einheit: „Und alles Drängen alles Ringen ist ewige Ruh in Gott dem Herrn.“ Die Goethische Umdeutung, Umsetzung der Spinozistischen extensio ist die Gottwelt als Werden, seine Umdeutung der Spinozistischen cogitatio ist das Schauen. Extensio, bei Spinoza zugleich statischer und mechanischer Raum, ist für Goethe nur als organisches Werden vorstellbar, und cogitatio, für Spinoza wesentlich mathematisch-logisch, ist für Goethe sinnlich geistiges Schauen. Das Werden, die eine Form des Gott-Alls, ist die ewige Bewegung . . . das Schauen, die andre, ist die ewige Ruh.

Das kosmische Ringen und Drängen das ewige Ruh in Gott ist findet sein menschliches Gleichnis an der Dauer im Wechsel des menschlichen Lebens, und nur als solches Gleichnis mag das Gedicht „Dauer im Wechsel“, das ein Gelegenheitsgedicht ist, in „Gott und Welt“ aufgenommen worden sein. Es ist eine lyrische Betrachtung über die Relativität der Vergängnis,

und dadurch ein tröstliches Gegenstück zu den elegischen Jugendliedern, die die Relativität des schönen Augenblicks beklagen.

Was in „Wiederfinden“ „Weltseele“ „Wenn im Unendlichen ...“ Bild eines zweifachen Werdens oder Seins erscheint, das geben „Prooer“ „Eins und Alles“ „Vermächtnis“ als Gesetz, und zwar Gesetz in dem pelten Sinn dessen was erkanntermaßen sein muß und was sittlich herzugeben soll. Sie sind Lehre und Anwendung, nicht Lyrismus und Bild, obwohl schon fast dogmatisch formelhaft. Sie stehen am Ende des Wegs der glühenden Erlebnis über die warme Schau zum klaren („abgeklärten“) griff führt, am Ende des Wegs der mit „Wiederfinden“ beginnt. Auf diesen Gedichten ist die Doppel-einheit von Menschen-ich und Götter-Gegenstand, aber nicht das Wesen beider in ihrer Einheit, mag es Werden oder als Sein erscheinen, sondern die Beziehung beider. „Altmann“ ist die Anrufung des All-gottes als des im fatbigen Abgrund Menschen offenbarten, unbegreiflichen Geheimnisses, des in ihm wiedergeborenen, doch ihm verschlossenen Sichtbaren, aber nicht Erkennbaren. „Und Alles“ gilt dem Gesetz des Ich und jedes Sonder-wesens ins Weltall einzugehen, drin unterzugehn, nur als vergängliche Form des vergänglichen Werdens zu wirken, das sich durch einzelne Erscheinungen kundet, aber nur durch deren Vernichtung und Erstaltung weit und breit behauptet. Das Gedicht enthält den lehrhaften Extrakt aus dem Erlebnis der Vergänglichkeit, d. h. der Relativität des schönen Augenblicks (was nicht nur Ereignis sondern auch Bild, Form, Gestalt ist) gegenüber dem unveränderlichen All.

Sein Widertrut, das „Vermächtnis“ ist der lehrhafte Extrakt aus andren Goethischen Erlebnis, dem wir ebenso oft begegnet sind, der absoluten Werte, d. h. der sinnbildlichen Ewigkeit jedes schönen Augenblicks. Die klassischen lyrischen Formulierungen der beiden Erlebnisse die hier vom alten Goethe als metaphysische Lehrweisheit erfahren gelehrt, junge in „Grenzen der Menschheit“ und „Ganymed“ ... wir fanden in den inneren Spannungen Fausts, ja in der Spannung zwischen Fausts Willen und Mephistos Verstand. Die metaphysische Erkenntnis der Relativität oder Vergänglichkeit des Einzelnen, und seines absoluten Wertes, Ewigkeit, ergibt zugleich die sittliche Forderung, das Ich aufzugeben, zu geben ins All oder es zu behaupten als gestaltetes, als intensiv existentieles All. Die Lehre aus beiden Erlebnissen kann gefasst werden als Naturgesetz und als Sittengesetz, und wirklich enthält jedes der beiden Gedichte gleich ein „du mußt“ und ein „du sollst“.

Die Selbstaufhebung der Persönlichkeit im All und die Selbstbe-

tung im All, ja als All, sind vielleicht ein logischer Widerspruch, aber so wenig ein erlebnisartiger oder dichterischer wie die Doppelkonzeptionen »Gott und Welt« »Eins und Alles« »Dauer im Wechsel« »Ewiges Drängen und ewige Ruhe«: sie alle entstammen dem nämlichen Erlebnis und bezeichnen nur verschiedene Gesichtspunkte von denen aus die Welt angeschaut, verschiedene Formen unter denen sie dargestellt werden kann. Das All selbst ist ja in Logik nicht einzufangen, und wenn sich die Formeln, soweit sie logisch gedeutet werden, widersprechen, weil die Logik enger und starrer ist als die Wirklichkeit und für unendliche Erlebnisse nur endliche Zeichen hat, so vertragen sich die Erlebnisse und die Bilder aus denen sie abgezogen sind durchaus.

Die Orphischen „Urworte“ handeln von überpersönlichen Mächten die das Leben bestimmen, von kosmischen Gottheiten der menschlichen Seele. Nicht das Bild des Alls und nicht die Erkenntnis seiner Gesetze soll hier vermittelt werden, geschen von der Einheit oder der Allheit, vom Menschen oder von Gott aus, sondern die Kräfte die das Bild bestimmen und woraus die Gesetze abzuleiten sind. In der Mitte zwischen der pantheistischen Lehre des Denkers und dem hellenischen Götterkult des Dichters Goethe, der abstrakten Tiefe der einen wie der anschaulichen Rundung des andren teils, kommen die Urworte aus dem Zwischenreich zwischen philosophischer Spekulation und naivem Mythos woher auch die Sprüche der alten Orphiker stammen, die geschichtlich wie seelisch den Übergang bilden zwischen den Homerischen Göttern und den Platonischen Ideen, oder gar den Aristotelischen Begriffen. Aus dem gleichen Bereich zwischen Denken und Glauben ist die Goethische Idee des Dämonischen. Dämon, Tyche, Eros, Anangke, Flus sind weder reine Ideen aus Goethes Philosophie noch reine Götter aus Goethes Phantasie, sondern es sind allegorische Dämonen. Daß er ihnen griechische Namen gab, daß er ihre Feier „orphisch“ nennt, ist die betreifigte Huldigung für den sagenhaften Begründer dieser Spruchgattung. Orpheus ist der Typus des Seher-denkers der die Weltkräfte in sinn schweren Kultsprüchen feiert, wie Homer der Typus des Seherbildners ist der sie in lichten Gestalten verkörpert . . . er ist der erste europäische Kultdichter, wie Homer der erste europäische Mythendichter, und er bezeichnet zugleich den Übergang vom Mythos in die Spekulation: das Nachdenken über die Bedeutung des Kultus womit man die Götter ehrt.

Orphische Sprüche sind nicht mehr magisch liturgische, wesentlich durch Klang und Tonfall wirkende Zauberformeln zur Bannung und Verhaftung der Götter, nicht mehr Rituell, sondern bereits Deutung des Kults für die Begehenden. Ihr Sinn ist ebenso wichtig, wenn nicht wichtiger als ihr Rhyth-

mus. Kultsprüche sind auch Goethes Urworte und haben, wie die der Orphiker, die Aufgabe den Sinn bestimmter nicht mehr angeschauter, denn bei bildlosen Mysterien verehrter Gottheiten in klangvoll kräftigen Formeln zu feiern, nicht durch Kulthymnen (als welche nur die Wiederholung der Liturgien und Gebete sind) und nicht durch Epigramme (an welche Widmungen dankender oder bittender Gläubigen sind) sondern feierliche Lehre, mit der ein Wissender die noch Unwissenden einweihen kann.

Goethe hat sich moderner Formen zur Feier seiner Dämonen bedient. Ottave Rime, weil ihm die Antike wohl für das Epigrammatische, Elegische oder Didaktische, für das rein Plastische oder das rein Sinnende genügen möchte, aber so wenig wie der antike Olymp für den traurigen Mysteriengehalt seines Alters. Er bedurfte hier einer zugleich ständig straffen, sinnlich schweren und zeremoniösen Form, und die fand er in der ariostischen Stanze, in der er einst Die Geheimnisse geschrieben; sie war zeremoniös durch ihre künstlichen Reimtugenden, sinnlich durch die unantik farbigen Reime, und gedanklich straff durch ihre schlossene Achtzeiligkeit.

Die Mächte die er kündet sind Dämonen des Schicksals und der Natur, nicht der Natur, die sonst in „Gott und Welt“ fast ausschließlich überseelische Form Gottes erscheint. Gott war für Goethe Natur-Gott, nicht Schicksals-Gott, ebenso wie das All für ihn Natur-all, nicht Schicksals-all war. Seitdem er Natur und Schicksal zusammenbrachte, ein Gesetz verehren gelernt, hatte das Schicksal selbst die Zuge der Natur anzunehmen müssen, nicht umgekehrt. Wohl aber fühlt er daß nicht das Geschehen und Erleben restlos in diese ihm gemäße und fühlbare Form gehe, und seine Idee des Dämonischen, die er niemals so rund umschrieben und eindeutig formuliert hat wie seine Idee der Gott-Natur, ist eine Anerkennung des Gott-Schicksals.

Goethe hat selbst einmal bekannt, er sei so in seiner Vorstellung verfangen, daß er z. B. den Vulkanismus trotz der Vulkane nicht glauben könne. Ähnlich hat er dem Schicksal als einer außernatürlichen Gottheit nur willig gehuldigt, und die Form seiner Huldigung ist seine Schiebung vom Dämonischen. Die Orphischen Urworte sind Goethes Versuch sowohl möglich auch das Gott-Schicksal als Weltanschauung, als Weltbegreif zu formulieren, wie er in „Gott und Welt“ schon die Gott-Natur formulierte, kraft seiner aus dem Erlebnis abgezogenen Weisheit. Bis zu einer heitlichen Grundkonzeption des Schicksals, d. h. des Dämonischen, nem Gott-bild des Schicksals, das sich hätte umgreifen lassen wie das Gott-Natur in „Eins und Alles“ oder „Weltstelle“, war er nicht ganz

aber hatte er verschiedene Offenbarungsarten des Schicksals im Menschenreich, Hervorwirkungen des dämonisch Überseelischen in die Seelen bis zur Bewußtheit: das Schicksalsgesetz nach dem die Entelechie und wird (verwandt der indischen Idee des Karma, daß das Wesen Menschen selbst schon sein Schicksal ist und schafft) hat Goethe ihm Dämon genannt . . . dann die Summe der nicht mit uns selbst ge-ten Begegnisse, die uns nicht binden und bedingen: Tyche . . . dann die uns selbst hinausreichende schicksalhafte Leidenschaft: Eros . . . die ne der außeren Bindungen die unser Sein bestimmen: Anangke . . . die egnahme des möglichen Schicksals, die zugleich Aufhebung und Über-ung des gegenwärtigen sein kann: Elpis. Er hätte diesen fünf dämonischen Mächten noch andre antreihen können . . . zu ihnen gehört „die Furcht“ im Makenzug im Faust, die grauen Schwestern Mangel, Sorge, Schuld, und ihr Bruder, der Tod selbst.

Die gesamte Alterslyrik Goethes ist im westöstlichen Divan vorgebildet; jede ihrer Richtungen darin vertreten, wenn auch der Divan eine Art für sich ist, durch das östliche Bildungserlebnis welches ihn zur Reife brachte und zum Sammelbuch gemacht hat. Eine solche Stimmungseinheit der Jugendlyrik Goethes, und ebenso seinen andren Altersgedichten, daß sie unter allerlei Zufalls- und Verlegenheitstiteln untergebracht sind. Doch wie „Gott und Welt“ dem Ueberlebnis nach aus der gleichen Zeit stammt wie „Wiegeleinden“ und als Glaubensbuch sich dem Buch der Paradieserziehungen anreihet, so waren die zahmen Xenien ohne weiteres unter die Reihe des Unmuts, der Sprüche und der Betrachtungen zu verteilen, und das Stabellbuch des Divan aus der „Parabolisch“ überschriebenen Stoppelbüchern von Gedächtnissen zu ergänzen. Was ich über Ursprung, Absicht, Lage und Inhalt jener Divanbücher gesagt, gilt fast durchgehends auch von dieser mit dem negativen Unterschied daß darin der Bezug auf den Orient fehlt, und dem positiven, daß die nachgelassenen zahmen Xenien perhabe Einzelinvektiven enthalten, wie sie Goethe bei Lebzeiten nicht verlauten möchte. Eine neue Seite Goethischen Wesens und Wissens, östlicher Gesinnung, über die Bücher des Unmuts, der Sprüche, der Be-kanungen und der Parabeln hinaus, offenbaren die zahmen Xenien nicht, so wenig die „Epigrammatisch“, „Parabolisch“ und „Kunst“ betitelten Abhandlungen. Hier wie dort sind bald knappe, bald bequeme, bald väter-ahnende, bald ironisch höhnende, mephistophelisch spöttende, bald östlich lachelnde Glossen eines unbedingt überlegenen Beobachters zu nutzen Breite der Welt: Auseinandersetzungen mit persönlichen Wider-sätzen, mit Zeitrichtungen oder Irrtümern, mit literarischen, künstlerischen,

wissenschaftlichen, philosophischen Lehren einungen, mit Freignissen der und mit dem Weltlauf, mit Menschenart und -unart schlechthin, mit Sitten und Ständen, Einzel- und Gesamtheiten bis hinauf zum göttlichen Wahl-Mensch und Welt.. wie Tag und Stunde sie gab, bald durch Lektüre durch Beobachtung angeregt, anspruchslos und mit Absicht läßlich glockere Knittelverse, bald Gleichnisse, bald bloße Lehrsprüche, flüchtige Randbemerkungen zum Buch der Welt, vom gründlichsten Leser und ersten Begreifer aus dem Handgelenk hingeworfen als unverbindliche, nachdenkliche Winke für spätere minder fleißige Leser, ohne anderheit als die der überlegenen und von Freund wie Feind als überlegen bekannten, allwissenden Person.

Die äußere Form dieser Sprüche wird vielfach bestimmt durch das der Reimsprichwort, wie es sich von den mittelhochdeutschen Lehrdichtern die Knittelverse der Hans-Sachs-zeit entwickelt hatte auch die Tona Glossators Mephisto, die spöttisch unbeteiligte Distanz, ist merkbar. Knittelvers war die lockerste und dabei derbste, halb prosaische und den Reim mnemotechnisch günstigste Form für Merksprüche. Diese X. wollten weniger Dichtung als Weisheit bringen, aber sich zugleich gut und nett einprägen, wie es der prosaische Sinn spruch nicht konnte. Zwischen Prosa und Poesie in der Mitte, aber der Prosa ihrem Zweck nach nah der Dichtung durch ihren Ton, mehr um des Leser-gedächtnisses als um Dichter gefühls willen in Versmaß und Reim gebracht, sind die Xenien, rabeln, Epigramme auf ihrer untersten Stufe harmlose Klugheit oder Bosheit, auf ihrer höchsten tiefe Weisheit und weiter Umlück. Übersteigung freilich gehen sie nirgends hinaus, d. h. sie enthalten keine sondern setzen sie voraus und begleiten sie. Sie sind durchaus Parerga Paralipomena eines großen Lebens und Leistens und empfangen nur dessen Dasein und unser Wissen davon ihren Wert, als Spätter und Abkömmlinge eines aus dem kostbarsten Stoff hergestellten Bildwerks, das wir besitzen. Sie sind nicht denkbar ohne den Blick auf den Mann der sie sich leidet, durfte, der sich in ihnen so läßlich geben durfte: selbstgenugsam zu sein nicht, d. h. sie würden uns ohne anderswoher gewonnenes Wissen Goethe als eigene Gebilde nicht befriedigen, und Goethe selbst hat sie im Zusammenhang mit seinem ganzen Werk und Bild lesen lassen wie Sie gehören insofern mehr zu seinem Lebenslauf als zu seinem Werk.

In noch weit höherem Grad gilt dies von den „Inschütten, Denkschriften, Sendeblättern“. Goethe, auch als Weltdichter und Genie nicht mehr als halb der Gesellschaft, hat seine Dichtergabe, oder wenigstens sein handwerkliches Können, vielfach benutzt um zu schmücken, zu danken,

zu huldigen, um Gönner zu erfreuen oder Damen zu beglücken, Geschenke zu begleiten und ihren Wert zu erhöhen. In den meisten Fällen handelt es sich dabei um rein gesellschaftliche Akte, um Höflichkeitspflichten, bestensfalls um halb-zärtliche Herablassungen, die sein Gemüt nichts angingen. Der alte Goethe hatte sich für solche Fälle ein allgemeines Schema herausgebildet, bei dem Spender und Empfänger auf ihre Kosten kamen, ohne daß er aus der unpersönlichen Distanz herauszutreten brauchte. Er brachte eine sinnvolle, halb allegorische halb lehrhafte Ausdeutung des jeweiligen konkreten Anlasses — Fest, Begegnung, Geschenk — in Reime: so unbeträchtlich war ja nichts, daß er es nicht unter einem höheren Zusammenhang hätte sehen und dadurch steigern können. Die allegorische Altersanlage seines Geistes, welche ja Kombination von Konkretem und Abstraktem, geistige Deutung von Gegenständlichem forderte, kam ihm dabei zustatten. Da freilich diese Gefälligkeitpoesien aus Distanz, Weisheit, Absicht und Anschauung, aber nicht aus Gefühl und Drang stammen, so sind sie fast durchgehends gereimte Amtsprosa, und stehen der Art und Gattung nach nicht höher als die Gelegenheitsverse der Barock-poeten, wenngleich die weit überwiegende Person Goethe einen größeren Vorrat von bildlichen und geistreichen Einfällen zur Verfügung hatte als jene engeren Hirne. Seine größere Seele und sein volleres Erleben sprachen dabei nicht mit, und da wir, aus Kenntnis Goethes, selbst in diesen Produktionen unwillkürlich danach suchen und sie schlechterdings nicht finden können, erscheinen sie uns hier und da bis unter ihnen anspruchslosen Zweck hinab dürfstig. Dichter an die wir solche Forderung nicht stellen erscheinen uns in dergleichen Sachen weit liebenswürdiger und selbst freier, ja geistvoller als Goethe, z. B. Voltaire, dem man liebenswürdige Flachheit von vornherein zubilligt, weil sie in seiner Richtung liegt.

Einige Ausnahmen in dieser Gesellschaftspoesie sind die wenigen Gedichte deren äußere Anlässe bis an Goethes Seele führten. Aus seinem Alter sind hier die Logengedichte eine Gruppe für sich. „Symbolum“ und „Zwischengesang“ wenigstens, wenn auch bestellte Festgesänge, enthalten doch in Ton und Sinn etwas von der feierlichen Weltüberschau aus der die Orphischen Urworte stammen, obwohl sie als Ganzes trockner und schematischer sind, weil eben nicht jener Anhauch, sondern die festliche Gelegenheit die Verse veranlaßt hat: der äußere Zweck hat zuviel Prosa mitgebracht als daß Goethe sie völlig hätte entspröden können. Dazu kommt noch daß diese Gesänge von vornherein nur als Unterlage für Musik, nicht als selbständige Sprachgebilde gedacht waren.

Auch die letzte große Ballade oder episch-lyrische Dichtung die Goethe

geschrieben hat, der Paria, stammt aus dem gleichen Bereich wie die Parabeln des Divan und wie die Legende von den Siebenschläfern im Buch des Paradieses; sie ist ein irisch Gleichnis göttlichen Geschehens, ein Mysterium, als legendäre Begebenheit offenbart, und unterscheidet sich, der Altersstufe Goethes entsprechend, von früheren Balladen Goethes, zumal von „Der Gott und die Bajadere“ dadurch daß die Lehre, nicht das Geschehen, überwiegt, daß das Mysterium nicht nur, wie dort, in einem Schlußvers ausgesprochen, sondern ausgedeutet und selbständig herausgelöst wird. Auch hier ist nicht die Anschauung, sondern das Wissen zuerst da, und die Legende wird erzählt nur als Gleichnis für dies Wissen von der Göttlichkeit selbst des Niedrigen, vom Hinabwalten der göttlichen Gnade, das heißt: des ewigen Weits (denn auch diese Legende ist wie die des Paradieses und des Parabelbüchs vor allem eine Weltsetzung, nicht nur ein Bild) bis in die Verwirrung, von der Erlösungsfähigkeit auch des Verlassenen — nur als Gleichnis für eine Lehre gilt das Wunder, nicht als außerordentliche Begebenheit.

Um die Heilsprechung alles Menschlichen handelt es sich in diesem Gedicht, so gut wie im Buch des Paradieses und im Vermächtnis altpersischen Glaubens. „Des Paria Gebet“ stellt die Frage nach dem Wert seines irisch niedrigen Daseins vor Gott. Die „Legende“ gibt die gleichnishaftte Antwort von der Vermischung des Göttlichen und Menschlichen, des Höchsten und des Niedrigsten im Menschen selbst, der „Dank des Paria“ zieht die Lehre und Folgerung daraus. Daß das Gleichnis in diesem Mythenkreis entnommen ist, hat seinen Grund in der extremen Zuspitzung die durch das Kastenwesen die Wertfrage dort gewinnt. Nur wo es Parias mit solcher metaphysischen Entwertung gibt wird die Heilsprechung zum Wunder, und Goethes Lehre steigert sich durch die hochgesteigerte Spannung zwischen Gott und dem Paria zum erhabensten Nachdruck.

Als Lehre ist der „Paria“ eine Steigerung von „Der Gott und die Bajadere“, als Ballade ist es flacher behandelt, eben weil es mehr auf die Lehre als auf das Geschehen ankam. Die Lehre ist bis zur Durchbrechung des Bildnerischen hier transparent geworden. Und gerade die Gleichartigkeit der Lehre zeigt um so deutlicher wie Goethe sich seitdem vom Bildnerischen zum Lehrhaften weiter entwickelt hat: was dort aus der Legende, aus dem Vorgang sich ergibt

Unsterbliche heben verlotene Kinder

Mit feurigen Armen zum Himmel empor

das erzwingt hier den Vorgang, treibt ihn als Gleichnis aus sich hervor,
trägt ihn und umschließt ihn:

Aber du, du sollst uns achten,
Denn du könntest alle schelten.

Auch wir andern, dich zu loben,
Wollen so leh ein Wunder hören.

Ihm ist keiner der geringste ...
Denn du lässt alle gelten ...
Alle hast du neu geboren ...

er Sinn, dies von Goethe geistig ergriffene Mysterium verdichtet sich transparenten Gleichnis (wobei es gleichgültig ist ob Goethe das Gleichfunden oder gefunden hat). Die Mahadöhnballade ist entweder das eigerte Sinnbild eines persönlichen Erlebnisses oder eines visionären Vorgangs aus dem sich dem Denker eine Lehre ergibt: aber einer Zeit war Goethes Bildbereich mehr und mehr aus dem sinnlichen auen in das geistige Wissen verschoben worden.

ELTLITERATUR

THALI der Westöstliche Divan die Ernte von Goethes Alterslyrik (nur die Marienbader Plegie führt noch über ihn hinaus) so ist er auch produktive Zentrum der Goethischen Altersidee die er mit dem Worte Eltliteratur zugleich als einen Zustand festgestellt und als eine Form aufgestellt hat: sie bedeutet daß die geistige, nicht nur stoffliche Erneuerung, die seelische Durchdringung, nicht nur technische Nachahmung literarischen Schätze aus allen geschichtlich zugänglichen Zeiten und Kulturen, die Richtung, aber zugleich die Pflicht des europäischen und namentlich des durch Goethe selbst erhöhten und vertretenen deutschen Geistes ist. Stoffe, Formen, Motive, Vorstellungen und Begriffe waren immer hin und her gegangen, der geistige Austausch zwischen den Völkern ist fast so wie ihr materieller, und den antiken Weltreichen entsprach schon eine klassische Literatur, die indeß genau wie die Weltreiche selbst, auf der Herrschaft eines Gebietervolks beruhte: was dies Volk an fremden Dingen vorfand das benutzte es und verwandelte es seinen Zwecken und Schönheiten an, ohne das Eigenleben des Fremden selbständig weiterzuentwickeln. Selbst die Griechen, das beweglichste und mischlustigste antike Volk, orientalisierten und ökumenisierten sich durch Hereinziehen des fremden Weltgutes, nicht durch ein entselbstetes Eingehen ins Fremde, und zugleich heißt die antike Weltliteratur nach dem geistigen Meistervolk griechisch oder nach dem weltlichen Herrenvolk römisch.

Eine so unbedingte Weltherrschaft hat es seit dem Mittelalter nicht gegeben, und statt der römisch-hellenischen Okumene, die im Mittelalter auch literarisch neben den keimenden National-litteraturen noch fortfinden wir ein System des mehr internationalen als kosmopolitischen Austauschs unter Vorherrschaft der jeweils reifsten, d. h. ausdrucksfähiger Nation, welche den dumpferen ihre Formen und Stoffe aufdrang oder nahm, aber immer, genau wie die antiken Herrenvölker, als Gebiete, als Benutzer, nicht als Begreifer und Durchdringer. Eine solche Ver- schaft nationaler Literaturen mit eigensinnigem Schalten und gebieterischer Umgestalten auch fremdesten Motive haben nacheinander oder nebeneinander besessen Italien, Spanien, Holland, England, zuletzt Frankreich. Der Person Voltares, dem ersten bewußten Weltliteraten, der kleinen Reichen zusammensuchte was weit, fremd, neu, anders war, um um die nationalen Voturteile und Konventionen zu zerbrechen, um die Erweiterung des Raums „aufzuklären“, aber schließlich doch nur, um Geist in den Zeiten zu spiegeln, und was immer er anführte, von Confucius bis Shakespeare, eng und nett französisch zu machen. Gertautaires Welterweiterung ist reinstes französisches Literatur-konquistatorem, nicht aus dem Streben nach Durchdringung, nur aus der Gier Benutzung entstanden. Dann kamen Lessing, der deutsche Verstehender, Herder, der deutsche Erfährlter des Fremden – um der tieferen Erfahrung der Welt willen, soweit sie Geist und Geschichte ist, mit Vernunft und Sinnen eindringend, sich eindeinkend oder eintühlend in das weltweite, damit sie sich zur Welt erweiterten, nicht damit sie die Welt zu willkürlichen Verfügung hätten. Mit ihnen beginnt die Weltliteratur Goethischen Sinn. Aber noch war keine Verkörperung der erst weder Idee da woran sie sich eindeutig hätte feststellen lassen, noch war „Weltliteratur“ ein bloß wissenschaftliches Streben oder ein dumpfer Anschlag nach einem überpersönlichen, übervölkischen Seelenteich, das durch Greifer und Vortühler verkündet, durch Übersetzer, wie die Romantiker Herders genauere, durch Zahl und Hilfsmittel noch weiter reichende Folger – bereitet werden konnte, das aber, wie jedes politische Werk auch, gegründet werden mußte erst von dem zusammenfassenden Schöpfergeist. Der war Goethe.

Freilich, auch Goethe trat der ihm durch Herder vermittelten Weltliteratur in der Jugend nicht als Betrachter, sondern als wählerischer Schöpfer gegenüber, und wenn er sich Fremdes aneignete, so geschah es um Person willen, nicht um der Sache willen oder um der Idee »Weltliteratur« willen. Vollends wird man es nicht als eine weltliterarische Tenden-

ten dürfen, daß er die allmenschlichen Weltdichter Shakespeare und die alten Klassiker auf sich wirken ließ, an denen der deutsche Geist sich heraufgebildet hatte oder sich herauszubilden im Begriff war. Nirgends hat er vor der Bekanntschaft mit den Romantikern das Exotische als solches der Teilnahme oder gar der Aneignung wert gefunden, sondern nur das Menschliche das darin zu Worte kam. Sein Mahomet hat so wenig mit dem Orient zu tun wie sein Prometheus mit archäologischem Griechenland und sein Clavigo mit spanischem Lokalkolorit. Ja selbst so europäische und allmenschliche Dichter wie die der italienischen Renaissance, zumal Dante, haben ihm ein weltliterarisches Interesse erst spät abgewinnen können, während sie ihn vorher gerade durch ihre fremdartige Form und Luft beinahe abstoßen. Erst nachdem eine spezifisch deutsche Bildung gesichert, ein dichterischer Stil der deutschen Sprache vor allem durch ihn selbst festgestellt, eine deutsche Nationalliteratur als ebenbürtige Macht neben den klassischen neueuropäischen Literaturen aus eigner Fülle gegründet war, und nachdem er selbst seine Gestalt und seine Stellung behauptet und sich zum Giebeter über ein unverlierbares Geistesreich erhöht hatte, kurz, erst nach der Abgrenzung, Reinigung und Sicherung des eigenen Bezirks warf er den Blick über die Grenzen und suchte wie er das Goethetum und das Deutschtum bereichern, erweitern, welthaltiger machen könnte. Denn es hatte keinen Sinn Fremdes, Frühes, Exotisches hereinzulassen, solang die eigenen Stoffe noch mitten in der Gärung, die eignen Kräfte in der Selbstgestaltung betangen waren. Erst wenn das Haus gebaut ist, kann man es innen ausschmücken, und erst wer sein Leben gesichert hat darf sammeln. Erst sein, dann wirken, dann genießen.

Dieser Zeitpunkt des Umblickens, Genießens, Schmückens, Sammelns kam für den deutschen Geist, als er sich bei einer ganzen nachgewachsenen Generation im Vollbesitz einer klassischen Literatur und eines klassischen Weltdichters empfand: die Romantiker sind zugleich der Ausdruck und die Werkzeuge dieses Zeitpunkts. Die ersten welche öffentlich feststellten wer Goethe eigentlich sei und was er als deutscher Weltdichter, als deutscher Klassiker bedeute, die ersten die damit besiegelten daß man eine klassische deutsche Nationalliteratur besitze, und gewissermaßen Goethen selbst durch ihre Huldigung seine überragende Weltstellung (nicht nur seine Begabung, die kannte er, sondern seinen europäischen Platz) zum Bewußtsein brachten, haben auch zuerst die Folgerung aus dem Erreichten gezogen: von der deutschen Warte aus die Fremde zu überblicken, zu werten und mit unruhigen Beutezügen die erreichbaren Schätze heranzuschaffen. Wie sie selbst im Bewußtsein des Geleisteten zu sammeln wagten, so haben sie

auch Goethe, den Vollender der ihnen erst die Sammeltreitheit verbürgte, zum Sammeln und Umlücken angeregt, mittelbar dadurch daß sie ihm das innere Reich gesichert zeigten oder ihm das Gefühl seines Reiches wenn nicht erweckten, so doch verdeutlichten und stärkten, und unmittelbar dadurch daß sie ihm die Schätze der Weltliteratur vor seinen Thron schleppten, damit er fast gezwungen den Blick darauf wende.

Von Herders Weltfahrt unterscheiden sich die ihren durch ihren rein historischen oder ästhetischen Ursprung und durch die genießerische, fast schmeckerische Gründlichkeit. Herder wollte im Fremden die vieltachen Auswirkungen der einen Gottheit nachleben, und an der spezifischen Einzelform nahm er in seiner fliegenden Ungeduld nur soweit Anteil als er darin des in vieltacher Geschichte allein wahrnehmbaren Gottes Atem fühlte. Weil die Gottheit in tausend Zungen sprach, mußte er tausend Ohren haben, und nur deshalb. Die Romantiker kosteten aber gerade die isolierten Gebilde ihres besonderen geschichtlichen Werts, ihres fremden Dufts und Geschmacks halb. Was bei Herder Mittel oder Folge seines ungeduldigen Geschichts-pantheismus war, der geschichtliche Sinn für das Fremde, Andre, Besondre wurde bei der Romantik*) zum Selbstzweck, derart daß zuletzt das jeweils Entlegenste, Verschnörkelteste, historisch Sonderlichste ihr am willkommensten ward. Aus Suchern wurden sie Sammler und aus Entdeckern Aussteller.

Doch einerlei woher sie kamen und wohin sie gingen: auf ihrem Weg, beladen mit exotischen Wundern, trafen sie Goethe, und er wählte daraus, nachdem er alles gepuft, das was fremd genug war um ihn zu erstaunen, aber nicht zu weit ab von seinem allgemeinen Menschenbegift, was ihn aufregte ohne ihn abzustoßen, was schmucken konnte ohne zu belasten und was durch ihn schöner werden konnte ohne den Feinzuhörer zu verlieren. Auch jetzt ging er nicht so weit wie die Romantiker, das Fremde um der Fremdheit willen zu ehren, aber doch nahm er es weder allein um Gottes willen, wie Herder, noch rein als Rohstoff für sein eigenes Feuer, wie in seiner Jugend. In der Mitte zwischen selbstlosem Hineinkriechen und selbstischem Verzichten erhöhte er die fremde Eigenart, weil es galt zu fassen und zu durchdringen was Gott hervorgebracht, und weil selbst die Abweichung vom Gesetz des Wahnen und Schonen, wie es sich seinem deutschen Menschtum offenbart hatte, dies Gesetz noch reiner herausstellt. Er wollte schauen und zeigen, und die Distanz des vor sich selbst verant-

*) Zur Romantik rechne ich hier nicht nur die beiden romantischen Schulen, vor allem die Brüder Schlegel, sondern auch ihre Mitläufer und Nachzugler, die Übergänge zwischen romantischer Literatur und den werdenden Literaturwissenschaften.

lichen Betrachters wie des vor seinem Volk verantwortlichen Verkünnicht ihn ab, mit dem unbedenklichen Selbstsinn etwa Voltaires das Land zu enteignen, mit der unbedenklichen Empfänglichkeit Herders Fremden zu baden oder mit der unbedenklichen Feinschmeckerei der Antik jeder Fremdliebe nachzukriechen. Sich selbst zu behaupten und klare Bild des Fremden zu behaupten, beides war seine Pflicht, als er und sein Volk seit fühlte für eine „Weltliteratur“. Die Weltliteratur erweiterung der Grenze nach allen Seiten sein, aber nicht die Verschlingung der festen deutschen Mitte, sie sollte vor Enge und Starre im geistigen, geschichteten Kreis bewahren durch die Verschiebung des Horizonts, aber nicht zur Wahllosigkeit und Desorientierung führen. Sie sollte die Erneuerung eines berechtigten, jetzt erst berechtigten, Hungers nach Neuem sein, aber nicht Überladung.

Was sich selbst hatte er das sicherste Maß für die Grenzen der Weltliteratur: was ihm nicht produktiv gehörte ins Museum, nicht ins Haus. So sah er die indische Poesie als Ganzes um ihrer verworrenen Übergliedrigkeit und ihrer maßlosen und gestaltenverknüpfenden Phantastik willen abgelehnt, sah er die zufällige Beseltheit, die morgendlich flauelige Fülle, die durchwegs Sinnentzerrte der Sakuntala, die er durch Forster kannte, als ein menschliches Wunder begrüßte. So hat er, freilich auch auf verwischende Vermittlung gewiesen, die uralt hölliche Klugheit und fast mikroskopische Sorgfalt des Blickens, Meißens und Empfindens, die kühlen Tugenden des Orientums an chinesischer Spruchweisheit geschätzt und nachgeahmt — in chinesisch-deutschen Journals und Tageszeiten — um auch einmal im Orient genauer, in Miniaturtechnik sich zu versuchen: aber chinesische Katesart im ganzen blieb ihm fremd und mußte ihm fremd bleiben: denn was ihm Weisheit ohne schöne Leiblichkeit, und Maß ohne Pathos, ohne dessen Handigung Maß erst Tugend wird!

Zum europäischen Menschtum, dem gültigen Menschenmaß, dessen Väter, ja dessen Gründer und Erfinder die Griechen ihm erschienen, setzte er sich mit dem vorderen Orient. Die persische Dichtung bildete eine Brücke zwischen der eigentlich östlichen Exotik, welche den Fernzauber erhabte, und der westlichen attischen Gesinnung, welche die Anpassung ermöglichte. Weit überwog hier das Fremde, der Fernzauber — soweit daß der alte Goethe den Weg zum Orient als einer fremden Region fand. Junge fand hier nur das Bild des Religionsstifters, als eines allgemein schlichten Typus, den er nach seinem Bilde umschuf. Die Bibel vollends in der europäischen Seele längst ein Urelement geworden, dessen fremde Kunst nicht mehr empfunden wurde. Der westöstliche Divan ist die

erste produktive Angleichung Goethes an eine wirklich exotische, auch nicht nur exotische, Welt, über die bloße Benutzung einiger treuer Motive hinaus. Indem er, der deutsche Dichter, zum erstenmal einen neuen außereuropäischen Bereich in sein Werk aufnahm, sich ihm als Dichter einließ und ihn als Beschauer einführt, hatte er den Orient zu einer produktiven deutschen Kraft (nicht bloß zu einem nutzbaren Stoffkreis) gemacht, und damit die deutsche Literatur zur Weltliteratur erweitert.

Was mit Herders geschichts-pantheistischem Vorfühlen begonnenen historisch-ästhetischen Vermittlerarbeiten der Romantik samt Vor- und Nachläufen weitergeführt wurde, ist vollendet mit dem schöpferischen Akt der fremden Welt im deutschen Geist, mit der eingeschöpften Wiedergeburt des Orients durch Goethes Divan. Dies ist, abgesehen von dem dichterischen Eigenwert und der biographischen oder literaturgeschichtlichen Bedeutung des Divan, seine literaturpolitische; er ist das erste große weithin sichtbare Denkmal der deutschen Weltliteratur, die geistige Welthenutzung oder Weltaustausch sein will, wie alle früheren Weltliteraturen, sondern geistige Weltdurchdringung, Weltausgleich, Wahrung des Fremden im Eignen, des Eigenen im Fremden, Durchleben fremden Formen mit eigener Seele, fremden Gehalts im eignen Leib.

Den vorderasiatischen Lebenskreis hatte Goethe selbst mit seinem Leben erobert und fast erschöpft. Nur den Übersetzern und den Formensuiten hatte er noch Arbeit gelassen, und was vom persisch-arabischen Orient der deutsche Weltliteratur heute noch lebendig ist ist es wesentlich durch den Westöstlichen Divan. Denn Rückerts wundervolle Übersetzungen sind dem deutschen Geist nicht in Fleisch und Blut übergegangen — seine Reime sind, so gut wie die Platens, literarische Künstlichkeit, aber keine geschichtlichen Taten und erst recht keine Froherung über den Orient hinaus. Endlich die zahllosen orientalischen Stoff- und Formenmasken, der Epigonen sind weder östlich noch westlich, sondern international, germanisch, und zumal die einzige populäre davon, Bodenstein's Mirza Schah bleibt ein beschämendes Zeichen wie nach Goethe missverstandene, läppisch der Osten missbraucht, und wie od der Westen entseelt werden konnte. Nach dem Ablauf der Epigonenzzeit gibt es allerdings zwei Weltliteratur-Formen, die aus der Wiedergeburt deutscher Seele auch eine Wiedergeburt des Goethe der deutschen Seele eingelebten Ostens erreichen und dadurch eine Reihe des Divan auf gleichem Niveau fortsetzen: Nietzsches Zarathustra und Stefan Georges Buch der Hängenden Gärten. Dabei ist freilich Zarathustra weit mehr westlich als östlich, und außer dem eigensten „europäischen“, d. h. tiefdeutschen Erlebnis Nietzsches hat die Luther- bzw.

til und Ton mehr bestimmt als die parischen Offenbarungen. Trotz-
waltet darin auch ein „Fernzauber“ aus dem persischen Hochland,
arbige Weite, Entrücktheit und Fremde, die den Namen Zarathustras
als Willkür erscheinen läßt. Bei George ist der Fernzauber noch ent-
lebter östliche Märchen- und Traumluft, und zwischen der deutschen
die sich entrückt und dem östlichen Raum wohin sie sich entrückt
hier sowenig wie beim Westöstlichen Divan selber historistisch allge-
e Bildung.

Goethe hat den Orient nach seiner Eroberung verlassen und ist nicht
dahin zurückgekehrt. Ja, eine orientalische Oper, Feradeddin und
Ila, die während der Divanzeit geplant, schematisiert und zu kleinen
n ausgeführt wurde, gedacht als dramatisch-dekorative Ausbeutung
gesetzter Motive des Parsenbuchs, blieb stecken, als der östliche
im ausgeträumt war. „Sie wäre auch fertig geworden“ meint Goethe,
die wirklich eine Zeitlang in mir lebte, hätte ich einen Musiker zur Seite
ein großes Publikum vor mir gehabt . . .“ Doch scheint nach dem Er-
nen die dekorative Rücksicht hier die östliche Landschaft zur Kulisse
überliefert zu haben: die zarte westöstlich reine Patriarchenluft ist in der
er nicht zu spüren.

Der Westöstliche Divan hatte Goethes Wort verwirklicht »Orient und
Occident sind nicht mehr zu trennen« und wenn man beide Weltkreise in
ihm Werk vereinigen könnte, so war ja schon damit die Weltliteratur ge-
geben. Aber die Trennung die durch Weltliteratur überwunden werden
sollte bestand nicht nur von Welt zu Welt, sondern auch von Land zu Land.
Um liegt der Goethischen Idee nicht nur die Forderung nach deutscher
Bildung, sondern auch nach europäischer Bildungseinheit mit
einer Mitte zugrunde. Da die Spannung von Land zu Land geringer,
Trennde hier selten bis zum vollen Exotismus gesteigert, freilich auch
Fernzauber deshalb kaum so lockend war, so war, zumal durch die
vorgegangenen italienischen, spanischen, englischen, französischen Welt-
schatten, der europäisch-deutschen Weltliteratur wie sie Goethe vor-
bereite schon nicht vorgearbeitet als der exotisch-deutschen, die ja eben
erst durch den Divan erst richtig begründet hat. Die französische Lite-
ratur seit Cuvier, ja seit Montaigne, die englische seit Shakespeare, die
italienische seit Petrarca waren bereits eingedeutscht und bildeten mit der
deutschen zusammen, wenigstens mit der nach Luther lebendig gebliebenen,
die Lianzen von Wechselwirkungen, wobei freilich die Deutschen zunächst
als die Empfangenden erschienen. Sie auch als Spender und Führer
der Weltliteratur zu bringen war eben die Aufgabe der deutschen Klassiker und

Romantiker: die Gründung der europäischen Literatur nicht nur für Deutschen, sondern von den Deutschen, aus den Deutschen, die gesteckte Zurückerstattung des empfangenen Gütes durch deutsche Vermittlung.

Aber noch blieb die andre Pflicht: die inner-europäische Literatur eignen, soweit sie exotische Elemente enthielt die den deutschen Geist befruchten könnten, also nicht bloße historische Petrifakten waren. [Elemente waren aus der italienischen Literatur Dante, aus der spanischen das nationale Drama, vor allem Calderon. [Slawische und nordische Volkslieder, Naturvölkerdichtung, mittelalterlicher Helden- und Hofgesang, Nationen, insbesondere auch der deutschen selber, erschienen Goethe der historischen Teilnahme, selbst hier und da des ästhetischen Lobes der technischen oder stofflichen Wiedergabe würdig, aber als neuschwanzische, zur Weiterbildung deutschen Wesens notwendige oder außewünschenswerte Kräfte empfand er sie nicht und überließ ihre Einschätzung und Verherrlichung, ohne Widerstand, mit halb bestalligem, mißtrauischem, halb ermunterndem, halb dampfendem Beobachtungen den Romantikern.] Romantikern überließ er auch den eigentlichen Dantes und Calderons, doch hier zeigt seine Teilnahme wie vom Widerstand eine dichtere Wärme und geht über das bloße Zuschauerthum hinaus. Die Aufnahme dieser beiden Weltdichter konnte das Schicksal der deutschen Weltliteratur ganz anders bestimmen als jene vorzeit- und auffälligen Erbschäften, und Art und Cität ihrer Aufnahme ging daher Goethes sehr nah an. Exotisch waren sie beide, mindestens für die Empfindungen hellenistisch gebildeten und bürgerlich human aufgeklärten Kokos, die Goethe zwar übertrug, wozu er jedoch warzeite. Und beide waren unstreitig weltumfassende Begabungen vom seelischen Range, wenn von der schöpferischen Kraft Shakespeares, also zwei Mächte deren der deutschen Weltliteratur fruchtbar, deren oft „abscheuliche“ oder spannende Größe ihr aber nicht gefährlich werden sollte, wie Shakespeare eine Zeitlang gewesen war.

Den Dante hatte Goethe in seiner klassisch-italienischen Zeit schon kennengelernt, bewundert und abgelehnt. Die Romantiker brachten ihm einen Allerweltsvermittler, nachher mit außehistorischen, Goethe verdächtig katholisierenden Untergedanken und Autdinglichkeiten – die Welttheorie des mittelalterlichen und des Barock-Katholizismus wieder vor Augen. Er nahm er auf was sein klassisches Reich statken, schied er aus, um es zu verwirren konne. Er huldigte der ungeheuren Natur und Jesu statken, Dantes, aber hielt sich und den Seinen die ekstatische Unerbittlichkeit der steile Zorn- und Fluch-pathos des Verbannten vom Leibe. Er präsentierte

sein plastisches Vermögen, sein allumreißendes und „durchdringen“ Bildnerauge, aber er wollte nichts zu tun haben mit dem visionären und der überschwenglichen Traumkraft. Er war bis zur Nachahmung singlich für den formbindenden Sprachschöpfer und Versmeister, für er haben strengen Baukünstler, aber er blieb verschlossen für sein System eine gotisch-katholische, logisch-mystische Ordnung. Die Persönlichkeit und der Charakter Dantes, einige unausweichlich ergreifende Bilder der Hölle, und das kreisöffnende und kreisschließende, aus der ge- enen Dreizahl eine bewegliche Reihe entwickelnde Versmaß der Ter das ist es was Goethe von dem fremden Wunder der Weltliteratur nnen wissen wollte und was ihm selbst lebendig, gegenwärtig oder thbar geworden ist.

hat, in den Betrachtungen bei Schillers Schädel und im Erwachens- log des Faust II, die Terzine der deutschen Dichtung, als beseelte ruckstrom (nicht nur der deutschen Verskunst als neue Technik des ens) und damit ihren Schöpfer als einen formgebenden Geist der deut- Weltliteratur eingeeignet. Daß er bei der Ausstattung des Himmels aust II so von Dantes Bildern mitbedingt war wie bei der Benutzung hischer Mythen von Homer, ist kaum ein eigentlich literarischer Son- enfluß; hier wirkt Dante nicht als italienische Person, sondern als eu- sche Atmosphäre.

Interesse für Calderon, gleichfalls durch die Romantiker angeregt bei Goethes Unkenntnis der spanischen Sprache, genau wie das orien- che, auf ungenügende und unvollständige Vermittlung angewiesen, galt so sehr dem Theater-dichter wie dem poetisch religiösen Gehalt. Es für den Leiter der Weimarschen Hofbühne keine Kleinigkeit, unter änden einen der fruchtbarsten und überlegensten Dramatiker als völ- ne Bereicherung dem Repertoire zu gewinnen. Immer wieder entzückte er Bühnenverstand, die bewegliche und breite szenische Einbildungs- des Spaniers, der theatralisch-dekorative Motivenreichtum, die nie ver- de Gewandtheit mit der Calderon auch das Übergeistige und Über- che in Theaterbilder zu bannen wußte. Als theatralischen Genius stellte neben Shakespeare und hatte hierin mehr von ihm als von Dante, das Bühnenwerk des Spaniers für ihn beruflich Zweck und Folge ha- konnte, während Dante durch sein geistiges Dasein allein Wert für ihn n mußte oder gar nicht.

se eigentliche Problem der Erscheinung Calderons lag aber für Goethe in seinem Bühnenwerk, sondern in der barock-katholischen Phanta- er Vereinigung einer bewunderungswürdigen Gestalterkraft mit einer

überschwenglichen Seele, eines sublimen Verstandes mit einer ver-
Mystik, eines westlichen Auges mit einer orientalischen Maßlosigkeit.
auch Calderon ist ein westöstlicher Dichter, eine europäische Form
Phantastik und, wie die östliche Welt außer Habs, nicht durch sei-
nen Reichtum als durch seine seelische Haltung, nicht durch Feinheit,
als durch Verwandtschaft für Goethe anziehend. Vor den Orient,
Calderon das plastische Vermögen voraus, die Fähigkeit, das blin-
den und Wirbeln nicht nur zu verknüpfen, sondern zu einem ge-
Ganzen zu ordnen, und den Sinn für menschliche Besonderheit,
Rakter und Wesen über bloße Beziehungen, Eigenschaften, Handlungen
Zustände hinaus. Aber ebensowenig wie für die Orientalen war der
für Calderon das Maß der Welt, wie für Goethe, für Shakespeare
Griechen. Wie für die Orientalen war ihm das Menschenbild, teil-
gener und mannigfältiger durchgelebtes Menschenbild, nur Spiel, Ge-
Gewebe der Gottheit, und je wichtiger, eigener, selbständiger (wenn
mit dem Orient) bei ihm die Menschen sind, desto unheimlicher
sunder ist ihre rein dekorativ religiöse Verwendung in majorem De-
Die Spannung zwischen dem Eigenwert des Menschen (den in dieser
der Orient vielleicht denken, aber nie darstellen konnte) und seinem
vor Gott, seinem bloßen Brenn- oder Schmuckwert, die ekstatische
Rührung des Menschen, nicht um der Kraft, Größe, Schönheit, sondern
des Opfers vor Gott willen, die Selbsterhöhung um der Selbsterniedrigung,
Selbstvernichtung willen, welche dem spanischen Ichbegriff zugrunde
wie dem echtspanischen Glaubensatz credo quia absurdum — die
dische wie persönliche Würdegefühl, das ein tieferes Menschenbild
aussetzt als es der Orient kannte, das aber nur dazu dient, um ihn
zu zerknitschen, um das Opfer und die Selbsterhöhung tief, grausam
wollüstig auszukosten, die reißende Spannung zwischen Seele
(die mehr calvinisch als urkatholisch und erst als Gegenwirkung
Reformation in den Katholizismus gekommen ist) ist Goethe freim
stinktiv entgegen. Der Mensch ist ihm nicht das Opfer, sondern das
Gott, und selbständiger Menschenwert ist ihm göttlich.

So sehr Goethe nun den eigentlich religiösen Gehalt, das seelische das dem Werk Calderons zugrunde lag, sich weghiebt, und so er den Romantikern abwinkte, die just diese barocke Ekstase katholizismus an dem großen Dichter feierten und propagierten, gegenüber Shakespeare, so nah lag gerade dem alten Goethe die Allespatziers, die Verknüpfung sinnlicher Bilder und übermenschlicher Ideen. Wir haben bei der Pandora gesehen, watum Goethe zur Allego-

und wie er die Doppelaufgabe löste: zu schmücken und zu lehren. Auch bei Calderon wird, kraft seines religiösen Zustandes, ein reicher Vorrat bunter, glühender, blumiger Anschauungen verwandt, um eine ekstatisch erfahrene aber übersinnliche Idee zu feiern, sie auszudrücken, zu schmücken oder zu sättigen. Der Mensch und sein sinnlicher Bereich wird der übersinnlichen Gottheit zugeeignet, und aus der Beziehung zwischen beiden ergibt sich die dramatische Allegorik Calderons. Die Goethes hat einen andren seelischen Ursprung, aber in der Technik des Dekorierens hat Goethe sich dem überwältigenden Eindruck des spanischen Meisters, eines der größten dekorativen Genien, nicht entzogen.

An zwei Werken finden wir deutliche Spuren von Calderons Einwirkung: mehr unbewußt in einigen Chören, Stichomythien und Dekorationen der *Pandora* (die indes, wenn sie auch an Calderonischen Apparaten erinnern, ohne Calderon wenigstens denkbar und erklärliech sind)... bewußt und nur als Nachahmung Calderons verständlich, in den Bruchstücken einer Tragödie aus der Pandorazeit. Sie behandeln einen Glaubenskonflikt in romantischem christlichem Milieu, sind in dem Versmaß der Calderonischen Stücke abgetastet und nähern sich seiner schwelend bunten, barock schwelgenden Diktion, der Vereinigung von wallender Ausdrucksinnigkeit, geistreicher Dialektik und farbiger Rhetorik mehr als irgendeine andre Dichtung Goethes. Die stofflichen Rätsel zu lösen die diese Bruchstücke aufgeben ist hier nicht der Platz, und so fehlt uns auch die Antwort auf die Frage welches Urteilnis Goethes etwa hier in Calderonischen Formen dramatisiert werden sollte — ob überhaupt ein Urteilnis zugrunde liegt, oder nur der produktive Drang Goethes den übermächtigen Eindruck des Bildungserlebnisses Calderon durch Nachahmung seines Stils zu betätigen und zu erleben. Ich möchte das letztere annehmen und das Bruchstück zu jenen Bildungspoesien rechnen welche nur angewandte Literaturgeschichte sind, wie die Episteln oder die Achilleis, ein Mittelding zwischen Übersetzung und eigener Dichtung, das Nachleben einer fremden Technik in eigner Sprache und neuem Stoff, die Probe Goethes darauf daß ihm der Geist jetzt großen Erscheinung wirklich aufgegangen und zu eigen geworden sei.

Calderons Einfluß auf Goethe ist demnach so gut wie der Dantes eine stofflich-technische Einzelheit in seinem Leben, und hat nicht wie der Shakespeare oder der Antike durchgreifende Wandlungen seines Wesens, oder wie der des Orients eines seiner entscheidenden Werke bestimmt. Für sich selbst wie für die deutsche Weltliteratur begrüßte Goethe in Calderon eine dekorative Bereicherung des europäischen Vorstellungskreises, zumal des deutschen Theaters: mehr ein neues Können als ein neues Wissen, mehr

einen technischen als einen seelischen Gewinn. Die Gesinnung Calderons, ja selbst die Persönlichkeit, seine eigentliche Welt, sein Lebenseinhalt blieb ihm bei aller Bewunderung fremder als selbst der Dantes, und eine schöpferische Liebe wie Shakespeare, eine unmittelbare bildnerische Frustration hat ihm Calderon nicht gebracht. Auch den Beaulungen der Romantiker Calderon den Deutschen wie Shakespeare oder statt Shakespeare als geistigen Vater aufzudrängen, ihn ganz zu naturalisieren, war er nicht gewogen, und es ist ihnen infolgedessen auch nicht gegückt. Nur einer unter lebendigen, nicht bloß literarisch intusierenden Schnittstellen ist geradezu von dem spanischen Theater durchgestet, der habsburgische, d. h. von halb spanischen Traditionen umwitterte Grillparzer, und auch dieser mehr von Lope als von Calderon. Auch Calderon ist im großen Ganzen ein exotischer Autor für die Deutschen geblieben, d. h. kein wesentliches Werk der lebendigen deutschen Dichtung (außer allenthalb Grillparzers Dramen) ist nur durch Calderon-kindschaft denkbar, derart wie dies viele nicht ohne Homer- oder Bibel- oder Shakespeare-kindschaft denkbar sind. Dies aber, die zeugende Gewalt eines fremden Geistes in heimischen Schöpfergeistern, ist das eigentliche Zeichen seiner endgültigen Eindeutschung, nicht bloß die vereinzelte Nachahmung, Übersetzung, Benutzung. Solange diese Wiedergeburt fremden Wesens in heimischer Sprache nicht erfolgt, ist ein fremder Autor noch exotisch, und was für Goethe exotisch blieb (und in dem Maße als es ihm exotisch blieb) ist es, mindestens für die Dauer seiner unmittelbaren geistigen Herrschaft, für die Dauer des klassisch-romantischen Eposentums geblieben, trotz der romantischen Dohmetschmaßen und der allanregungsdurstigen allgemeinen Bildung mit ihrer belletristischen Nechtigkeit oder lachmännischen Grundlichkeit.

Doch die weltliterarische Aufgabe des Deutschums und Goethes war nicht nur die Aneignung der vergangenen Fremdwelt, sondern auch die Bestimmung der werdenden und künftigen. Wie Goethes Werther das erste deutsche Dichterwerk von europäischer Macht, so ist der alte Goethe die erste deutsche Geister-Gestalt die, auch ohne unmittelbare Kenntnis, geschweige Verständnis seiner Leistung, eine europäische Weltstellung einnahm, mit dem Recht und der Pflicht einer solchen Führerschaft über dem geistigen Raum den seine Wirksamkeit erfüllte zu wachen, zu sichten was sich an ihn drängte oder was er überblickte, das Fruchtbare zu fordern und einzuführen durch seine Autorität, das Unfruchtbare fernzuhalten, und zugleich sein eigenes Bild für die Freuden zu festigen, durch Kundgebung und Beziehungen, wie er es als Bildner seiner eignen Nation schon seit dem Bund mit Schiller gewohnt war. Während er also der weltliterarischen Ver-

gangenheit gegenüber nur Empfänger bleiben konnte, war er für Gegenwart und Zukunft auch Spender, und die Ausbreitung der Goethisch-deutschen Bildung war hier gepaart mit der wählerischen Einführung der europäischen fremden. Auch hier traf die von ihm unabhängige Erhöhung seiner Gestalt zur geistigen Weltführerschaft zusammen mit der Reife zum Umlieben und Finsammeln, zum Ausgreifen und Erziehen. Diese Weltführerschaft kam von außen, ohne sein Zutun, erst an ihn heran, als er von innen, auch ohne sein Zutun, sich bereit fühlte ihr zu genügen — der alte Einklang zwischen Tyche und Daimon.

Goethes geistige Weltstellung in Europa datiert (abgesehen von dem Erfolg des Werther, der die stoffliche und fast anonyme Massenwirkung eines Buches, nicht die Bildnermacht einer Persönlichkeit, nicht die Herrschaft eines Geistes über Geister war) von dem Besuch der Madame de Staël in Weimar und seinem literarischen Niederschlag in ihrem Buch *del'Allemagne*. Die betriebsame Hallfranzösin, glänzend begabt und seelisch leer, männlich agil und weiblich eitel, und wie alle solche Naturen unruhig über ihre Grenzen fahrend, zum Schaffen, noch mehr zum Wirken (freilich weniger zum Arbeitleisten als zum Effektmachen) gedrängt, durch ihre Abkunft zum Vermittlu zwischen germanischem und romanischem Geist geeignet, als Verbannte zum Reisen veranlaßt, als Angehörige der großen damals immer noch geistig wie staatlich weltbeherrschenden Nation, als genialisch begabtes, abenteuerliches Weib und als freiheitliches Despotenopfer überall gefeiert und bestaunt, hatte es unternommen das lauschige Genie-land im Herzen Europas mit den vielberauten und ungesehnien Verfassern des Werther und der Räuber, den idyllischen Urwald von selbstlos deutschem Gemüt, Traum und Geist zu durchstreifen und zu beschreiben. Als Führer und Cicerone hatte sie dabei den allerweltsklugen Vermittler und Kenner A. W. Schlegel sich zugelegt, der ihr die romantischen Werturteile so geschickt zu suggerieren wußte, daß sie sich als eigene Entdeckerin fühlte und die romantischen Einsichten unbefangen in ihre französische Flachheit und Helle übersetzte. Sie sah auch den Goethe, staunte ohne Ehrfurcht, und legte sich zurecht was sie nicht faßte, mehr nach Art von Pflichtvergnügungsreisenden aufs Geschenhaben aus als auf die innere Aneignung der Eindrücke. Goethe zeigte sich von seiner überlegen mephistophelialen Seite höflich distanziert und imponierte ihr. Der ihm gewidmete Abschnitt ihres französischen Kulturbändlers für Deutschland vermittelte zuerst dem gebildeten Europa das zugleich lockende und unbegreifliche Bild eines allseitigen, tiefsinnigen und überlegenen deutschen Genies mit guten Manieren, imposanter Männlichkeit und geheimnisvollem Innenleben. Sie rationalisierte Goethe genug, um

ihn nicht abstoßend zu machen für die immer noch voltaisch erz Welt, und ließ doch irgend was Romantisches, Dämonisches, vielleicht Satanisches ahnen, was angetan gruseln mache und die kühnerten? anzug: deutsche Tiefe, Weitheitliche Leidenschaft, und besonders: Sie zuerst gab einen harmlosen Abriß des unschöpflichen Werks, aus von da an alle Romantik, Dämonik, Phantastik der außerdeutschen Kulturen sich speisen sollte. Noch immer war Frankreich die Zensurstelle europäischen Geistesverkehrs und der Weg zur Weltgültigkeit führte Voltaire noch über Paris. Aber gleichzeitig war man dort der aufklärerischen Enge überdrüssig, wenn auch noch nicht der schöpferischen Weite geworden, und eine junge Generation lugte neugierig über die Götzen klassizistischen Vermuht- und Zierrichts hinaus nach Feindländern heimnis, ahnungsvollem Dunkel und vollerer Farbe. Solch einer Stimmung begegnete Goethes Bild, wie es die Stael hinüberbrachte.

Auf zwei verschiedene Gruppen wirkte es und veranlaßte sie zur Kenntnahme seines Werks; auf die jungen Dichter die eine bunte Stoff- und eine freie Form suchten, die Romantiker um und nach Victor Hugo und auf die jungen Denker die dem französischen Geiste eine universelle Gedankenbasis gründen wollten, eine solide geschichtliche und philosophische Bildung, als die materialistisch-deistische Aufklärung oder katholische Reaktion: die Globisten, Ampère, Stapfer, Merimee und der deutschen Poesie und der deutschen Philosophie führten neue klassische Wege und beide begegneten sich in Goethe. Die Poeten suchten mehr Farbe, Stimmung und Freiheit, die Denker mehr Tiefe, Toller, Weisheit bei ihm. Dem einen war er ein Locketz, dem andern ein Führer, beiden aber namentlich ein Neuerer, und wie das bei Franzosen üblich ein Machtmittel für ihre eigenen Zwecke, das jederzeit bereit gestellt werden möchte, wenn diese Zwecke erreicht waren. Was Goethe im Laufe des Jahrhunderts den Franzosen geworden ist gehört nicht hierher seine erste unmittelbare weltliterarische Wirkung, soweit er sie erfahren soweit sie seine eigene Haltung noch bestimmt hat.

Macht auszuüben freut jeden, selbst wenn er nicht danach strebt auch Goethe nahm mit Genugen und Aufmerksamkeit seinen Einfluß Frankreich wahr, nicht ohne sofort, frei von selbstiger Eitelkeit, die Zeit dieses Einflusses als schlechthin weltliterarische Latschen zu buchen begrüßte die Huldigungen und Arbeitern der Globisten als Vorboten beginnender französischer Grundlichkeit, als 'Beweinung des französischen Mangels an „Fundament und Pietät“, er notierte eine platt-klugen Kritik ohne Ärger und mit Behagen als Zeichen der französischen Neu-

nung, die nun doch wohl oder übel sich mit ihm auseinandersetzen e. Er nahm teil an den eigenen Werken der von ihm beeinflußtenen romantischen Generation, zumal Victor Hugos, und freute sich durch Gabe eines jungen Bildhauers die Persönlichkeiten dieses Kreises sich freilich verdeutlichen zu können. Es war darunter freilich außer Victor selbst keine die ihm als literarische Gestalt, unabhängig von ihren persönlichen Beziehungen zu ihm, viel sagte.

Victor Hugo, der einst sein Nachfolger im europäischen (freilich Deutsch-selbst nicht einschließenden) Dichterfürstentum werden sollte, fiel ihm durch die unerhörte pittoreske Gewalt seiner Phantasie. Eine solche Einigung von Maler und Rhetor, wie sie in den *Odes et Ballades* und *Les Orientales* sich kundgab, war in der Lyrik noch nicht dagewesen und ließ Goethe faszinieren. Denn Anschaulichkeit und Helle, Eindrücklichkeit der Motive ging ihm damals über alles und er wertete sie an Gedichten vor als „Innerlichkeit“ oder „Stimmung“. So sah er gern über Theatralik sogar Verzerrungen hinweg. Die Meisterschaft des Ausdrucks, die Hugo einen Cäptel nicht nur der französischen Dichtung erreicht, bewahrte er als Fachmann, ohne sich viel um die seelische Art des Ausgedruckten zu kümmern. Dagegen verdroß ihn, als den Wächter der europäischen Kritik, der Raubbau den Victor Hugo mit seiner Phantasie zu sehen schien, die elngeizig lastlose Schriftstellerei — unverständlich für einsam lebenden Selbstbildner — und die nach Technik wie Inhalt brutale Eckenmalerei, die fratzhaften Gewaltamkeit von Hugos großem Gesetzesroman *Notre-dame de Paris*. Der war freilich auf Nerven und Phantasie eines mehr teize als bildungshungrigen Geschlechts berechnet, und ließ Goethe nicht nur unschön sondern unedel, ja plebejisch vorkommen. In großen französischen neunzehnten Jahrhunderts außer Hugo hat Goethe seinen mehr als eigene Gestalt geschen, wenn er auch gelegentlich ahnungslose Blücke auf Werke von Stendhal, Mérimée, Balzac und Delacroix warf. Weniger eine weltliterarische als eine kulturgeschichtliche Gestalt war der Meister des Chanson, Beranger, dessen anmutig dreiste vom Tag zum Tag lebende Gesänge ihn ergötzten, wie er wohlwollend dem Tanzen und Treiben des Volkes von seiner Höhe herab zusah, seinem Tanz und Lied, seinen Brauchen und sogar Unsitzen worin Natur und Zivilisation kreuzen. Beranger war ihm sozusagen die Volksstimme, das Volkslied der gebildeten, selbst überbildeten Stadtgesellschaft, die kindliche Selbstverlasse und Selbststeier einer altgewordenen Welt, die gute Laune, der Humor und mit Cirarie flache Menschenverstand, die genügsame Freiheit und Mitten der geistig und sinnlich abgefeimten überreiften Großstadt.

Inzwischen war, ebenfalls durch den Werther vorbereitet, und wie dem Weg über Frankreich, Goethes Ruhm und Wirkung auch nachland gedrungen und hatte dort zwei europäische Meister ergriffen die mehr als irgendein lebender Franzose, durch Werk und Person ihres Einflusses froh werden ließen, und ihm auch abgeschenken von seinemfluß den letzten großen Zuwachs seines literarischen Pantheons bedient Scott und Byron. Auch an Scott zogen ihn zunächst weniger seine menschliche als technisch-künstlerische Tugenden an, und nicht der Leidenschaft der Persönlichkeit des ruhig festen, gründlich breiten, würdig Fabulierers galt sein Beifall; der durchgearbeiteten Anschaulichkeit Schilderungen, der soliden Führung seiner Geschichten und der sorgfältigen Begründung und Rundung seiner Charaktere — der behabigen Herkunft über einen weitsichtigen aus Historie und Erfahrung gesammelten Herzensgute durchwärmten, mit Menschenkenntnis und Weltverständnis leuchteten Stoff. Was Goethes Götz von Berlichingen, unter Herder und Shakespeares Wirkung, begonnen; die gebildete Belebung heimischer Geschichte durch dichterische Phantasie, das hat sich in Scott gekreuzt den Traditionen des englischen Sittenromans und ein neues Gebild Weltliteratur gezeugt, den historischen Roman, der die romantische und Höhe der Vergangenheit vereint, oder auch vermengt, mit der außewelt und Erlebnis geschöpften gegenwärtigen Menschen- und Sittenkunde. Die geschichtliche Bildung gibt Farben, Zustände und Handlungsmöglichkeiten die dem bloßen Zeitgenossenkreis, der bürgerlichen Welt, vorgezeichnet sind. Aber die heutige Welt die man durchlebt und kennt, in die Vergangenheit psychologisch übertragen und allentallig aufgezehrt, unter der Verstellung daß die Menschen zu jeder Zeit gleichseien, gibt Leben und Wirklichkeit wie sie nie aus bloßer Lektüre zu schöpfen ist. Der historische Roman nicht, wie Shakespeares Königsdramen, die Mythisierung einer noch lebendigen und fortwirkenden und als der Gegenwart gleichzeitig empfundenen und deuteten Vergangenheit, sondern, wie auch Goethes Götz, das Erinnern einer bildungsgethanen, bereits literarischen, ja theoretischen Kuckucksblase die Vergangenheit gerade als Vergangenheit, um ihrer Leine, Höhe und Macht "willen wiederbeleben" (nicht die Gegenwart darin verewigeln) und sich dazu notgedrungen der aus dem Heut geschöpften Seelenbedienen muß. Wenigst diese Tendenz als der Motivenreichtum, der aus der Fusion seiner gründlichen Geschichtslektüre mit seiner teils englisch tüchtigen Weltkunde zog, sprach Goethe an, sodaß er dabei die romantische Verfälschung der Geschichte übersah, die ihn ohnehin interessierte, und die halbechte Maskerade der Menschen, die dadurch

biger oder pragnanter erschienen.

Auf die Dauer langweilte ihn Scott freilich doch: denn seine Weltart, würdig und tückig wie sie ist, seinen Reichtum wie seine Technik lernt man aus einem oder zwei Werken so gut kennen wie aus zwanzigen, und wenn man auch am zehnten noch bewundern kann was man am ersten bewundert, so lernt man dabei doch nichts wesentlich Neues mehr über das Ewige, höchstens zufällig stofflich Neues über das Vergangene, und das war nicht Goethes Wunsch. Bei gleichbleibender Anerkennung der Meisterschaft vermittelte er an Scott die sich entwickelnde, ich- und weltverwandelnde Schöpferkraft, die mit jedem Werk dem Chaos einen neuen Bezirk abingt, wie Shakespeare oder er selbst, die frisch-erfahrende zauberhafte Seele die über die abgeschlossene Kunstleistung hinausstrahlt und als eigenes Bild jenseits des Werks sich erhebt.

Diese, und gerade diese fand er an Lord Byron. Auch hier bewunderte er Werk um Werk, die freie, ja verwegene Verskunst, die mit Schwierigkeiten jonglierte, um in ihrer ganzen Schnell- und Spannkraft zu glänzen, die weltmännische Sicherheit und Anmut womit jedes beliebige Thema aufgenommen und fallengelassen wurde, die gewandte Beweglichkeit der Übergänge, die spielende Alltogenwart der Gleichnisse und Realien aus vielen Gebieten, besonders der „Gesellschaft“ (woran es den deutschen Cremes gewöhnlich fehlte) die kühne und wache Phantasie die Lagen und Landshäthen vorriet. Die Bildkraft und die Sprachkraft, der Reichtum an „Welt“ und an Natur, die Freiheit und die Leichtigkeit, die Eleganz und die Energie seiner Dichtung waren für Goethe so erstaunlich, daß er ihn als einzigen Zeitgenossen neben sich gelten ließ, ihn neben, ja über seinen verschütteten Schülern stellte, jedes neue Werk von ihm begrüßte, glossierte, entuhkte, mit Stolz jede Spur eignen Einflusses, besonders des Faust, darin feststellte, die Hulligung Byrons, wie keine andre, auf gleicher Höhe erwiderte, und ihn als Meister ehrt wie sonst nur Unsterbliche der Vorwelt.

Doch wie sehr er auch die einzelnen Werke Byrons als Werke bewundern möchte, die ungestümne Gewalt seiner Lyrik, den himmelhohen und tierten Schwung seiner Mysterien, worin Grübeleien Raum und Landschaft wurden, die unntreue Verwegenheit seiner Satiren, die Weltbreite und Abuntheit seines Don Juan, die erfrischende Berg- und Meerluft seiner Erzählungen, und überhaupt das aug- und lungenerweiternde, erdnahen und endkräftige Pleinair seiner Schilderungen — wofür er ihm sogar die herz- und hitzubeklemmende Dummheit seiner Probleme und die Eintönigkeit seiner Gestalten verzicht — wie sehr immer Goethe in Byrons Werken Genuß und Anteugung fand; darüber hinaus und davon losgelöst erregte, ja

berauschte und erschütterte ihn das Sein und Leben dieses Mannes, wie keines seit Napoleon.

Dies ist nicht selbstverständlich, und Goethes fachmännische Bewunderung für Byrons Meisterschaft erklärt keineswegs den Zauber den der Mensch Byron auf Goethe ausgeübt hat. Ja, dieser Zauber möchte eher die Ursache als die Folge jener Bewunderung sein, und wenngleich er, beim Mangel persönlichen Verkehrs, durch das Medium der Werke zu Goethe gelangen müßte, so ist er doch nicht in den Werken beschlossen und nicht aus ihnen allein faßbar. Was hat Goethe an Byrons Gestalt so verlockt, daß sie ihm zum Gedicht, ja zum Mythos werden konnte? Denn Byron war fast das Gegenteil dessen was der alte Goethe als Wunschkbild menschlicher Haltung forderte, und Goethe war nicht blind davor, deutete ihn nicht etwa nach seinem Wunschkbild um, erkannte seine Mängel, die schrankenlose Subjektivität, die im All nur sich und ihr verschuldetes oder eingebildetes Leiden wiederfand, die untrüchtbare Selbstbespiegelung und Ichzergrübelung, die absichtlich und fast kokett schrie, pflichtlose Stellung zur Welt, die unbeherrschte Maßlosigkeit des Temperaments und die kindliche, ja kindische Dummheit der Vernunft, der Mangel an philosophischem Sinn, wodurch ihm nur der inspurierte Ausdruck der Zustände, aber keine objektive Reflexion glückte. Getaude was Goethe nach seiner Selbsterziehung von sich und andien zumeist verlangte das fehlte dem Lord. Maß, Ordnung, Helle, Gleichgewicht zwischen Ich und Welt. Goethe hatte ihn, bei aller Bewunderung seines Talents, beurteilen können wie er Heinrich von Kleist beurteilt hat (und wie auch, gerade als Junger und Verchier Goethes und nach Goethischen Gründen und Motiven, Carlyle ihn beurteilt hat) als eine Verzerrung des runden Menschenbildes, als eine Störung der weithin froniimen Welt. Goethe hat es nicht getan, er hat nicht nur seine Ichsucht und seine Maßlosigkeit, sondern selbst seine Vermummungen (seine „verhaltenen Parlamentsreden“) entschuldigt. Warum, um welches belebenden Ja willen, das seine Grundsätze, selbst seine Forderungen aufhob vor diesem neuen Menschen? Byrons „unkommensurable“ Erscheinung durchbrach, wie die Napoleons, Goethes „Kato“ und deren Fachwerk, und immer war Goethe nicht nur bereit auf den Trümmern festen Maßstäbe für ein neues Erlebnis umzutreten, sondern auch dem daßbar der ihn dazu nötigte.

Byrons persönliches Verhalten zu Goethe mag den großen Eindruck seiner Gestalt vorbereitet haben. Goethe war nicht unempfänglich für die Huldigungen des gefeierten Dichteflords, der ihn ausdrücklich als seinen gestigten Lehrmeister anerkannte, und in mehreren weltberühmten Werken seine

möglichkeit vom Faust verriet, ein weithin sichtbares Zeichen von Goethe'scher Weltherrschaft. Unter allen Folgern und Vasallen Goes war bisher noch kein Mann von europäischem Ruf gewesen, seine Anwesen im Ausland waren meist Angehörige esoterischer Zirkel oder angehörende Neuerer, denen Opposition gegen die gültigen Autoritäten an dem hohen Meister Rückhalt suchte. An Byron fand er das erstemal einen Helden der Götter nicht nur von ihm empfangen, sondern auch auf ihn zugetragen konnte. Dazu kam die soziale Stellung Byrons: ein Lord war, wie ein König, für Goethe der Träger einer besonderen Würde, und was ihm der Adel an sich sagen möchte, so sehr fand er ihn einen wertvollen Zufluchtsort, wo er sich zu persönlichen Vorzügen gesellte. So sah er schon die Beziehung Byrons zu Goethe, als eines berühmten und großen englischen Verächters, ein günstiges Vorurteil, welches der eigentliche Magie seines Wesens und Lebens, wie sie von seinen Werken und Errichtungen über ihn durch Europa ging, vorarbeitete.

Leben selbst, mäßig oder nicht, sittlich oder nicht, vernünftig oder unvernünftig, wie zeit Napoleon kein zweites, der zahmgewordenen Welt so lebhaft und mitreißend wie ein Sturm, gefährlich und lockend, empörend und vertäubend wie die aufgerührten Elemente, die edeldüstern Verächtern und die finstern Titanen oder Dämonen die Byrons Dichtung füllen, um letzt am Schone, noch durch einen Schaden eher reizender als entzückend. Mensch von gewaltiger Kraft und unbändigem Naturell, in allen Künsten erfahren, aus edlem Stamm und mit quellendem Genie, durch Ungnade oder Schuld aus dem Gleichgewicht gerissen, mit einem dunklen Geheimnis, sei es Fluch sei es Frevel sei es Wahn, sichtbarlich beladen, mutig, heidend, sinnlich, verschwenderisch, Freund und Verächter, Lügner, Wohltäter und Hasser der Menschen, vielleicht ein großer Sündler, aber keine böse und niedrige Seele, „a man more sinned against than sinning“, heimatlos und friedlos, aber auch ungebunden und unverantwortlich geweihten Stätten Europas durchfahrend und mit neuem Gesang und nach abenteuerlichen Irten zuletzt heldenhafft gesteigert durch seinen Sieg eine heilige oder heiliggeglaubte Weltsache, für Freiheit und Heldentum, wuchs er allmählich in die freudig oder bekloppen staunende Seele des napoleonischen Europa, das zwischen Ermattung und Fieber, Ordnung und Unordnung, Kriegstrümmern und Zukunftsträumen schwankte, nicht fähig einen Welthelden und Herrscher zu ertragen, aber empfänglich für die Zauberkraft des unverpflichtenden Zauber eines genialen Abenteurer und großartigen Schauspielers seiner selbst, wenn das Stück das Publikum nur so prächtig, aus gewaltiger Selbstsuche und spontaner

Hingabe an Freiheit und Menschheit so spannend geknüpft war wie Byrons Dasein.

Größer als seine Natur war Byrons Fähigkeit sie vorzutragen und auszuladen, und wenn er manchmal, absichtlich oder unabsichtlich, verderbt erschien als er war — nie erschien er langweiliger, düftiger oder harmloser als er wollte, nie blieb das Bühnenbild seines Unglücks oder Eilevels oder Geheimnisses hinter seinem eigenen echten Gefühl davon zurück, eher umgekehrt . . . von seinem Leid entlastete er sich durch das Schauspiel das er den Augen Europas bot, durch Furcht und Mitleid das er erweckte. Nicht Poseur dessen was ihm mangelte, war er doch Minne dessen was er lebte, . . auch Goethe nahm sein Schauspiel für naives Leben, um f das Kampf und Satans-tum für das Dämonische, da es doch nur dessen Reflex war. Neben Byron war Napoleon ein Naturkind, Poseur nur zu bewußtem Staatszweck, niemals, wie Byron, wenn er mit sich allein war. Aber auch Goethe empland beide verwandt, und als dem Träger des Dämonischen in erster Linie gestand er dem Briten die Exemption von Moral, Gesetz und Maß zu die er dem bloßen Genie niemals zugestanden hätte, keinem Beethoven, geschweige einem Kleist. Das Dämonische aber sah er weit mehr in Byrons Gestalt und Lebenslauf, dem Gejagtsein und Weltwandern, der sinnlich heitigen Körperlichkeit, seinem Alpen- und Inselhauch, seinem furchtlichen Helden-tod, als in seinen Werken selbst. Und wie dem dämonischen Kaiser neidete er dem dämonischen Lord den Zwang und die Freiheit sich durchzuleben bis zum Ende, es sei so tragisch es wolle. Goethe hatte entzagt und mußte entsagen in bürgerlicher Welt, der er, wie weit er sie übertrug, verwurzelt war. Aber immer noch war er den schmächtigen und wehmütigen Blick nach der Urheimat der Dichtung jenseits aller Bürgerwelt und begrüßte jeden Boten aus dieser Heimat der seine volle Freiheit mitten im Heute bewahren durfte.

Ein solcher Bote und der einzige unter seinen Zeitgenossen war für ihn Lord Byron. Unbändig und selig oder unselig-pflichtlos wie Wesen jener Welt, wie Dämonen flog er dahin, fast zeitlos wie ein antiker Jungling, inmitten der gedämpften Sitten und zahmen Rücksichten oder soliden Egoismen des werdenden 19. Jahrhunderts, unglaublich, aber wirklich genug, ein Zeitgenosse, ja ein allerneuester Geist, Uinsturz und Modeheld, zugleich entrückt wie ein Traum und grell im fahlen Tag. Nicht gerade der aktuelle Freiheitskämpfer, der opponierende Lord, der welschmetzliche Hetold alles europäischen Unbehagens, der das ganze junge Europa um sich scharte als Führer der politisch-literarischen „Moderne“, zog Goethe an; aber daß dieser allerheutigste Kattentanger zugleich die Male eines an-

hen Dämons trug, daß der Sohn der Revolution und der Vater der Revolutionäre, das Vorbild der Heine wie im Alexanderzug lebte und starb, war für ihn ein Staumen und ein Sinnbild. Übersah er das Ganze dieser Meinung, so verklärte sie sich ihm zum poetischen Wunder, gezeugt aus der ewigen Schöne, die ist und sein wird wie die Antike, und dem sozialen Streben nach immer neuer Welt, aus sinnlich süßer Fülle der Idee friedlos dunklem Drang, aus unvergänglichem Traum und unermüdetem Tat, aus selig Altem und besessen Neuem: aus Helena und Faust. Als Dämon, als grenzensprengender Feuergeist, ist ihm Byron in sein Weltall eingegangen, zwischen Mensch und Dämon gezeugt, zwiespältig, mit göttlicher Macht und menschlicher Unruhe, allverlockend und allverachtend, und bei unsterblichem Trieb zu tragischem Ende vorbestimmt. Das war er ihm über die bloße Literatur hinausgewachsen und als ein ursprüngliches Lebenselement selbst zur Dichtung geworden, nicht mehr Gestalt des Urteils, sondern mythische Gestalt. Es ist die höchste Ehre eines Dichters überhaupt erweisen kann, umso höher als sie nicht aus dem Willen, sondern aus unwillkürlicher Schau kommt.

Leben Byron verblaßten für Goethe die andren Sterne der neueren zu der englischen Literatur, Scott und Moore, geschweige die von Byron nicht entwerteten Mitglieder der See-schule. Byrons eigenen Kreis kannte kaum, und gegen den dichterisch dem Lord mindestens ebenbürtigen Ley hatte er infolge eines Mißverständnisses ein ungünstiges Vorurteil. Ley, der reinste und süßeste Dichterkünstler den England nach Shakespeare hervoergebracht hatte, und der einzige halbhellenische Geist in dieser puritanischen, allentals libertinen Luft, blieb für ihn im Dunkeln.

Gegenüber stand er in England einen Übersetzer und Verfechter, einen Verleger und Portratisten wie kaum bei den Deutschen, an Thomas Carlyle. Sein gedrangt leidige, unerbittlichfordernde und ringende, glück- und hilflose, schwer getugelte, vor Fülle schwerzüngige, aber starke und kühne, ethettige und grundechte Schotte hatte in Goethe sein Licht und seinen Platz zu kostigem Wirknen, zu dankbar frommer Weltschau gefunden. Weit übersteigte er veranlagte eines eigentlichen Schönheitsinnes — er war Ethiker und Ethiker — als Vermöge eines unbeirrbaren Echtheitsinnes drang er quer durch alle ästhetischen, moralischen und politischen Vorurteile, Scheintheiten und Oberflächen zu dem Kraftkern, zur Macht und Wirklichkeit jeder Gestalt und Leistung, einerlei welcher geschichtlichen Herkunft, in sie nur lebendiges Ja und selbstlose Wahrhaftigkeit verkörperte. So sehr er nicht mude den puritanisch eingem, politisch schwatzenden, oder artistisch spielenden und techngenden Briten seinen Goethe als frommen

Propheten der Wahrheit, der tätigen Weltbejahung, der freudigen Erkenntnis, der Selbstzucht und der Klarheit zu verkünden, durch Usetzungen ihn einzuführen, durch Aufsätze ihn zu erklären und zu verlichen. Goethe anerkannte seine Bemühungen mit vaterlichem Dank freute sich des jungen Vorkämpfers, den er ja kaum anders als unter Gesichtspunkt seines Vorkämpfers würdigen konnte. Den Ernst und Kraft Carlyles fühlte er und hoffte von ihm für England entsprechende Wirkungen wie von den Globisten für Frankreich. Die Erfüllung hat nicht mehr erlebt und wohl kaum geahnt daß sein erster tiefer Vers über dem Kanal, ja im Ausland überhaupt (denn sonst besaß er nur wunderer) zugleich der einzige Seher und Richter war dessen England 19. Jahrhundert sich rühmen konnte.

Aus aller Herren Ländern kamen in den zwei letzten Jahrzehnten Goethe jungen Literaten, um den erstaunlichen Mann zu sehen, oder auch unmittelbar im Namen ihres Landes, ihrer Generation, ihrer Richtung zu huldigen, und mancher von ihnen ist später eine europäische oder wenigstens eine nationale Geistesgröße geworden, ohne daß er für Goethe mehr wesen wäre als ein individueller nicht oder minder merkwürdiger Besuch bestentfalls ein Talent oder der Abriß irgendeiner werdenden angegoethischen Nationalliteratur; so kam aus Polen Mickiewicz, aus Russland Schukow aus Dänemark Oehlenschläger – und viele andre, für die Goethe viel für Goethe wenig oder nichts bedeuteten.

Nur noch ein fremder Dichter, den er persönlich nie sah, hat ihm lange, ja sogar tätige Teilnahme und unermüdliche Bewunderung für seine Werke, und Erwiderung seines Huldigens entlockt der Italiener Alessandro Manzoni. Das in seiner Heimat als Neuerer von dem verschwindenden Klassizismus (ähnlich wie Hugo in Frankreich) betrachtete Haupt der italienischen romantischen Schule war Goethe nahegekommen durch einige strenge und farbig dichte Tragödien, durch seine anschaulich habene Ode auf Napoleons Tod und durch seinen großen historischen Roman I promessi sposi. Goethe hat mit empfehlenden Anzeichen, die gleich als Verteidigung Manzonis gegen seine heimischen Angreitermeint waren und wirkten, Proben aus Adelchi und dem Carmagnola gesetzt, er gab eine skizzenhaft flüchtige, aber großartig sichere Verdeutschung der Napoleonsonnäie, und er dachte sogar an eine Bearbeitung des Romans in der Art von Cellinis Leben. I promessi sposi erweckten in gleichem Maße seine Bewunderung des Königs und seine Rührung über den Inhalt, der weniger dem Stoff als der wahrhaft schönen Seele des Dichters angehörte. Und wirklich: Scott war hier auf seinem eigensten Gebiet,

historischen Roman, von seinem Schüler erreicht, in der poetischen Evolution der Geschichte, in der farbigen Wiedergabe ferner Zustände und dem harmonischen Aufbau eines weitschichtigen Materials von Begebenheiten, und er war übertroffen durch die Beseeltheit und tiefe Menschlichkeit der Gestalten. Denn Manzoni war mehr als ein großer Erzähler, die Einbildungskraft war bei ihm mit einer lyrischen Innigkeit durchdrungen und von einem dramatischen Nerv gespannt, welche dem behäbigen, erfundungstreichen und kräftigen, aber allerdings im Grund trotz aller Romantik prosaischen Schotten fehlten. Manzoni war nicht nur ein tüchtiger Charakter, sondern eine schöne und innige Seele, und sein Roman wird durch diese lyrisch dramatischen Tugenden nicht verweichlicht, sondern gehoben: es ist vielleicht der einzige historische Roman, der in dem Sinne Dichtung bleibt wie Goethes Romane, dem die Zwitterhaftigkeit zwischen Geschichte und Poesie nicht anhaftet, und den man nicht nur aus stofflichem Interesse lesen kann, sondern mit Anteil an dem Menschenbild des Dichters. Goethe hat mit sicherem Auge in dem jungen Manzoni den großen italienischen Dichter seines Zeitalters herausgefunden (den einzigen außer Leopardi, den er nicht kannte, und den er wohl, als krank und verzerrt, nicht geduldet hatte). Den erhaltenen und dabei gefüllten, nicht hohlgeblähten, Schwung der Iuni sacri, insbesondere der Napoleonsfeier, diese weltfreudige und gottmünige, im reinsten Sinn katholische Hymnuk hat kein zweiter Roman erreicht, und Goethe war froh eine solche Meisterschaft bei so schönem Gemut zu finden. Und derselbe Mann erstaunte ihn zugleich durch Sachrichtum, Gegenständlichkeit und solide Erdmähre. So sah Goethe am Abend seines Lebens auch in der Sprache seines gelobten Landes eine Erneuerung in seinem Zeichen und einen großen Dichter der sein Junger war. Von wo er einst auszog, um sich selbst heimzubringen zu reinerer Bildung, dahin kehrte er jetzt fernwirkend als Fürst der Weltliteratur zurück.

Die Namen Victor Hugo, Scott, Byron, Manzoni bezeichnen die Gipfel der weidendsten Weltliteratur die Goethe übersah oder ahnte, wie ihm die Namen Hatir, Dante, Calderon die Gipfel der exotischen, die Bibel, Homer und Sophokles, Shakespeare und Molière die Gipfel der klassischen Weltliteratur bezeichneten. Außer dieser dichterischen gab es noch eine wissenschaftliche Weltliteratur, welche aber nicht von Goethe erst begründet zu werden brauchte; denn sie beruht auf dem Austausch sachlicher Wahrheiten und Erkenntnisse, nicht auf der Aneignung des eigentümlichen Seelausdrucks der Menschen und Völker, der nationalen Sprachen. Der Erkenntnisaustausch ist so alt wie der Sachentausch . . . der Seelen- und

Formenaustausch setzt eine lange Kultur voraus, und es kommt dabei die dunklen Kräfte des Menschtums, nicht auf seine Zwecke und Nutzen an. Auch in die Mitte der wissenschaftlichen Weltliteratur, natürlich der naturwissenschaftlichen, hatte sich Goethe gestellt, aber nie anerkannter oder wirksamer Herrscher, sondern als Beobachter, und falls mit Widerspruch oder Nachsicht bewundert wegen der Vielseit die den Verfasser des Werther auch dazu Zeit finden ließ. Seine Naturwissenschaft erhöhte im Ausland den Glanz seiner Person, ohne als dort Macht auszuüben. Hatte er doch selbst im Vaterlande als Natur-scher nur vereinzelte Anhänger, und auch diese waren meist nicht kannte Fachleute, sondern Naturphilosophen wie er selbst — oder sein mittelbarer Gehilfen.

Goethes „Weltliteratur“ läßt uns einen Blick auf sein Übersetzungsfen, denn eben auf dem Sprachaustausch der Völker beruht ja diese Idee, und wie jede literarische Weltaneignung ist auch die Goethe Übersetzungen eingeleitet und ausgedrückt worden. Er hat zum ganzen lang viel übersetzt, unmittelbar Werke aus Sprachen in der sie gegeben waren, mittelbar, wenn er die Ursprache nicht kannte aus Sprachen die sie bereits übersetzt waren. Seine Übersetzmotive, und demig Methoden, waren verschiedener Art: beim Knaben war es reine Sprüfung, angewandte Grammatik, beim Jüngling der Herder-Zeit dichter Freude am Formen, dem das Original nur als Vorwand und Stoff diente als überwundener Widerstand, woran die eigene sprachlängige Seele Zunge ihre formende Kraft erproben konnte so sind die Übersetzungen aus dem hohen Lied, aus den Volkerstimmen zu verstehen. Eine Gruppe von Übersetzungen, aus seinen klassischen Männerjahren, Goethes Theater- oder Redakteurtätigkeit ihres Ursprung, seinem Bedürfnis das Repertoire oder die Zeitschriften mit wertvollem Zuwachs draußen zu bereichern, wenn die heimische Produktion nicht genügte hin gehörten seine umfangreichsten Übersetzungen, Lancé, Mahomet, Rameau, sowie etliche Opernfragmente aus dem Italienischen.lich mußte hier dem äußern Bedürfnis innere Teilnahme an dem betreffenden Werk, der Glaube an seine Würdigkeit entsprechen aber auch in diesem Fall hatte der fremde Autor mehr dem Interesse Goethes zu dienen als umgekehrt. Nicht die Einführung eines fremden Werks als solches sondern die Ernährung des Goethischen Publikums durch wertvolle Fütre, einerlei woher sie grade Goethe in die Hand fiel, war der Grund seiner Dolmetschung. Voltaire, Diderot, Collini, so wertvoll an sich sie mochten -- ihr Wert war ja selbstverständlich -- .

Stoff wo in Goethe sich und seine Richtung auslebte, waren nur fremdsprachige Medien Goethischen Geistes.

Die vierte Gruppe von Übersetzungen endlich diente wesentlich der Einbildung des fremden Geistes, oder wenigstens dem Hinweis darauf, und hier fühlte sich Goethe weniger als Bearbeiter denn als Dolmetsch, Interpret, ja Impresario. Diese stammen alle aus seiner späteren Zeit, und natürlich nur sie gehören zu seiner bewußt weltliterarischen Tätigkeit. Wen andrer ist er Schüler, Sprachbildner, Benutzer, unverantwortlich (in auch gewissenhaft) gegenüber dem fremden Gebilde, nur hier überzeugt nicht um seinen willen, sondern um des Fremden willen, freilich auch nicht als Diener am fremden Wort wie Luther, Voß, Schlegel, sondern ein Herr, als sein Comptier, der künftigen Fachübersetzern rasche Winke gab und wie sie etwa zur Erweiterung der Weltliteratur dolmetschen halfen. Dahin gehörten fast alle Übersetzungen aus seinem Alter, im Anschluß zum Westöstlichen Divan, die Proben aus Byron, Manzoni und der ganzen Weltliteratur.

Niemals ist Goethe ein Übersetzer gewesen der sich in das fremde Original bis zur Selbstaufgabe eingetaucht hat, der hineingekrochen ist, um von ihm heraus eins mit ihm zu werden oder auch nur sich mit ihm zu verbinden, wie Schlegel, oder um ganz in seinem Dienste sich zu vergessen, wie großem Eigen-sinn er auch die Arbeit leiste, wie Luther. Übersetzen tut Goethe immer nur eine beiläufige Aufgabe und stand stets im Dienst einer eigenen produktiven oder belehrenden Hauptpflicht. Und alle Goethischen Übersetzungen lesen sich zunächst als Goethische Werke mit den eigentümlichen Zeichen des jeweiligen Goethischen Stils — Jugend-, Kindes- oder Alterstil — so daß wer es nicht wüßte Herkunft und Sonderart der Originale nicht ohne weiteres erkennen könnte.

Goethe unterschied drei Arten dichterischer Übersetzungen: die prosastische, welche einfach den fremden Inhalt bekannt macht, die parodistische, welche ihn mit eignem Sinn wieder darzustellen bemüht ist, und die welche die Übersetzung dem Original auch der Form nach identisch machen möchte. Seine Übersetzungen hat er wohl der dritten Art beizählen wollen, aber auch hier gibt es Grade, je nachdem man den Begriff der Form man eindeutschen will äußerlicher oder innerlicher faßt. Die äußere Form, d. h. die Metrik, und den Gedanken- oder Bildinhalt, hat Goethe wie eben wollen, aber nicht die innere Rhythmisik, den Tonfall jedes Verses ins Einzelne hinein. Er überblickte einen Vers, eine Strophe, einen Abschnitt, nahm aus einer gewissen Distanz das Ganze seines Inhalts auf und setzte diesen in Goethische Sprache um, ohne innerhalb dieser Einheiten

noch nach Unter- und Nebentönen zu lauschen. „Beim Übersetzen muß man sich nur ja nicht in unmittelbaren Kampf mit der fremden Sprache einlassen. Man muß bis an das Unübersetzbare herangehen und dieses respektieren“. Diese Lehre, die Goethe gegen den Kanzler Müller ausspricht, ist richtig und gilt für jeden Übersetzer: nur ist die Grenze zwischen Übersetzbarem und Unübersetzbarem jeder Sprache nicht ein für allemal gegeben, sondern wechselt mit den verschiedenen Sprachzeitaltern, genau wie das Sagbare und das Unsagbare selbst, da jedes neue Zeitalter einen neuen bisher unausdrückbaren Lebensgehalt in den Sagbereich des Geistes heraufhebt – das gehört ja zum Begriff des „Zeitalters“. So haben in unseren Tagen Nietzsche und Stefan George in deutscher Sprache Dinge sagbar gemacht die zu Goethes Zeit noch im sprachlosen Chaos ruhten, und damit auch in fremden Sprachen die Grenzen des Unübersetzbaren weiter zurückgeschoben als sie damals lagen.

Übrigens hat Goethe selbst schon als Übersetzer vor der zu seiner Zeit durch Schlegel bereits erreichten Grenze des Unübersetzbaren halt gemacht, nicht aus Mangel an Sprachgewalt, sondern aus Absicht, weil er nur Winke und Skizzen, keine durchgeführten Umdichtungen geben wollte und es vorzog über die fremden Vorlagen Goethisch zu phantasieren. Nur so war es ihm ja auch möglich auf Grund fremder oder sogar deutscher Bearbeitungen, bei Unkenntnis der Ursprache, so meisterliche halb exotische, halb Goethische Annäherungen an ein Original zu schaffen, wie z. B. die Stücke aus dem Moallakat im Anhang des Divan. Wo er aber die fremde Sprache kannte, und nicht nur skizzenhaftte, sondern ausgeführte Übersetzungen geben wollte, wie bei Lancre, Mahomet, Cellini und Rameau, da „übersetzte“ er das Original in seinen Tonfall, Stil, selbst in das ihm gemäße Metrum. Wir haben so einige halbgoethische Werke erhalten, zu denen er selbst nicht den Stoff zu bringen und zu gestalten brauchte, sondern nur die Sprache als sinnliches Element. Wie er bei dieser Arbeit im einzelnen verfuhr, kann hier ergiebig nicht gezeigt werden und bleibe einer eigenen Untersuchung aufgespart, von der hier nur das Ergebnis festgestellt wird. Alles in allem hat Goethe unmittelbar als Übersetzer keine Epoche gemacht, wenn er auch mittelbar die Sprache bereitet hat in der die epochemachenden Übersetzer seines Zeitalters, Voss und Schlegel, wirken konnten. Er ist als Dolmetsch der Schüler Herders geblieben, und seine Verdeutschungen ziehen ihren Wert nicht so sehr aus ihrer übersetzerischen Tiefe (wie die Schlegels) als aus ihrer Goethischen Eigenart. Auch war er zu sehr Urgeist, als daß das Übersetzen selbst in seinem Leben eine entscheidende Bedeutung gewonnen hätte: es war für ihn ein Dichten dritten Grades, ein Sprach-

aus vorgegebenem Gehalt, oder eine Nebenpflicht seiner weltliterarischen Stellung.

RIENBAIDER ELEGIE

IR wenden uns von dem Blick auf den weltliterarischen Horizont Goethes wieder zurück zu der Mitte auch seines fernsten Betrachtung lebendigen Herzen, aus dem all sein Wissen kam und von dem man Wert, oder auch seinen Unwert, empfing. Zweimal haben wir im die Welt seines Geistes von dem erschütterten Herzen aus bedroht niedergesichert gesehen. Zweimal hat er die Trauer oder das Entzücken es ihm die Lichtwelt zu verschlingen drohte mit dem Geist in das gebannt: „Selige Sehnsucht“ und „Wiederfinden“. Zweimal zog er aus Iesis selbst die Kraft sie zu heilen. Ein drittes Mal wankte das All seiters unter dem Ansturm des Eros, und diesmal meinte er wenigstens Augenblick lang seinen Untergang zu erleben: „Mir ist das All, ich bin selbst verloren“ — ein schmerzliches Bekenntnis bei jedem Menschen erschütterndes bei einem dessen All und dessen Selbst Goethe Auch diesmal ist All und Selbst gerettet worden, aber jenem Augen da Eros den Weltbesitzer noch einmal so überwältigte, daß er meinte gehen wie der Jüngling Werther, da die unermesslichen Reiche die er hat und geordnet wähnte, ihm nichtig wurden durch die Verweigerung Lädelchens, da ihm Weisheit schal wurde und Kunst vergeblich, da die end Abschiedsstunde ihm sechzig Jahre des fruchtbarsten Wirkens eine Ewigkeit der Schau verzehrte wie Plunder, da er umsonst gelebt nunsonst entsagt zu haben schien, weil ihm das Eine nicht erfüllt ward, die Leere um so tiefer empfand, je tiefer er die Fülle seiner zurückgebliebenen Welt begriffen, da ihm nichts geblieben war als das allausfüllende Gefühl des Verlustes und der Drang es zu künden — seiner Sehnsucht nach Allem, der Jugend, der Geliebten als einem überschwenglichen Besitz im überschwenglichen Verlust, dem geistig hellen Bild des höchsten und dem flammend-dunklen Abgrund der Qual verdanken wir das Erinnerung der deutschen Lyrik, die Marienbader Elegie.

Die von Levetzow selbst, die der Anlaß dieses Gedichts geworden ist, Goethe zum letztenmal in seiner Altersjugend das Schöne mit menschlicher Liebreiz sehnsucht-weekend verkörpert und war unerreichbar gewesen, wie die Lotte seiner Wertherjahre. Aber während dem jungen Menschen das ganze Leben noch offen lag, die Leidenschaft das weiterneuernde, Sittnende Schicksal sein konnte und der Abschied nur einen Traum der Jugend, der ihm kurze Zeit die Welt verklärt und erfüllt hatte, zer-

störte, wußte der greise Goethe daß Ulrike sein letzter Traum sei, und mit ihr zugleich alles was sie ihm noch einmal geweckt, gewesen, er verherrlicht, gesteigert hatte, von ihm scheide; nicht nur ein begehrtes Frauenbild, nein die wieder aufgeglühte, dichterisch beginnliche das Leben aus Gottes Schöpfung jenseits aller Weisheit, und diesmal gültig, die Jugend. Die Begegnung mit Ulrike hatte ihn nochmals zu hoben über den kühlen Kreis von Ordnungen und Sammlungen wor sich schon notgedrungen weise abgetunden hatte. Diese seine Alter hatte sie ihm zugleich ersetzt, und solange sie da war, entweitet. Nun sie, und in die Lücke die ihr Scheiden gerissen konnte seine „Welt“ wieder gleichwertig eintreten. Aus dem Willen Ulrike und was sie ihm festzuhalten, zurückzutun, und dem Wissen von der Unmöglichkeit in seiner fertigen Welt, in seiner Weisheit wieder zurechtzufinden, aus herzzerreißenden Hmündhei zwischen der verlorenen Geliebten und nicht wieder genügenden All ist die Marienbader Elegie entstanden ist, wie ihr Gattungstitel sagt, ein Klagegedicht, das von einem gegeben Augenblick aus rings umschaut, zurück nach der entchwundenen oderade Entschwindenden mit ihren Gaben, Zauber, Bildern, und vora des Dichters nun „übertragen“, an sich so reicher, jetzt so armer Welt.

Der Augenblick ist der Abschied selbst, die Stunde nach dem Abschied von ihr dringt er zurück in die letzten Segnungen, kostet erinnernd Glück der Gemeinschaft mit tiefen Atemzügen durch, durchmischt den seiner Liebe vom Empfang bis zum Abschiedskuß, und nun, bei den Frinnern wieder angelangt, dadurch in die Gegenwart zurückgeführt der ihn lindend das Frinnern selbst schon entrückt wollte, sinkt er wieder in die schmetzliche Ode zurück. Um aus ihr sich zu erheben, schau umher was ihm geblieben „Ist denn die Welt nicht übrig?“ Die Natur deren Freudenlust er immer Trost und Rat gefunden, ist noch da, U Berge, Matten, Flusse, Himmel. Er wendet den Blick empor und ver sich in der Betrachtung der Wolkentoumen. Aber die Seele, erfüllt mit Bild der Geliebten, überwältigt den Geist des Naturzehrs – was ihn vergessen machen mahnt ihn erst recht an das Verlorene im Atherdutt er sie, nur immer wieder sie, und die Natur, die ihn von ihr wegführten führt ihn zurück zu ihr, das Andere wird erst recht zu ihrem Gedenk jeder Lücke drängt sie wieder ein, und so kehrt er, unentzündbar vor besessen, wieder ganz vom Gleichen, vom „Luttgebild“ zu ihr ins Lebe seines ihr gewidmeten Herzens: „Ins Herz zurück, dort wirst du's finden“.

Dort ist es nicht mehr ihr wechselndes, fließendes Bild, es ist ihre v

liche Wirkung, was er sucht, woren er sich bebend, betend ausbreitet, kann vielleicht nicht nur zeitliche Linderung, sondern ewiges Heil zu bringen. Die Geliebte ist mehr als ein berückendes Geschöpf, mehr als einebare Bezauberung, sie ist — er hat's an sich erfahren — Botin, ja Wirkung der Gottlichen; indem er sie verzögert, sie anbetet, sich ihr in schmerzvoller Erinnerung unterwirft, eingedenk der beseelenden, befreienden, lassenden, entselbstenden, lösenden, erlösenden Kräfte womit sie ihn strahlt, erwartet er von ihr auch die Erhebung aus der gegenwärtigen

Sie hat ihn rein, dankbar, frömm, der seligen Höhe teilhaft gemacht in ihre Gegenwart, ihr Anhanch soll ihn gläubig machen, werkfroh, iswillig.

Es ist als ob sie sagte, Stund um Stunde

Wird uns das Leben freundlich dargeboten.

Er nachtrauern, nicht voraussetzen — all die feste Goethische Lebensheit zwinge er sich bewältigt vom Schmerz heran, er will sie aus ihrem einenm, er will der alte weise Goethe wieder werden und sie soll ihm machen, aus ihrem Mund soll ihm die Mahnung kommen, er selbst in „Es ist als ob sie sagte“.

Auch es ist nun „ab ab“ abermals versagt das Heilmittel. Wie das erste, Rückblick, wie das zweite, die Naturschau, versinkt auch das dritte, die Erinnerungslauf, in dem allgegenwärtigen Schmerz des Verlustes. Einmal will er aus dieser Qual der Gegenwart, des tödlichen Augenblicks entheben, entfliehen, in die Zeit, in den Raum, in die Ewigkeit, sich aus Drang des Gefühlss lindernd ausbreiten in Weite und Ferne durch Begegnung und Weisheit und Wille, einmal durch Rückschau auf sein Glück, einmal durch Einschau in seine Natur und einmal durch Aufschau zu seinem von der Geliebten verwirklichten Gott, und dreimal wird er nur tiefer verschreckt geführt, auf sein Ich, das verloren hat und auf sie, die er gewonnen hat. Dreimal kampft seine Weisheit mit all ihren Waffen, die immer bewalzten Waffen — der elsenden Bildkraft seiner Erinnerung, überdrückenden Schaukraft seiner Naturforschung und der erhebenden Abschaukraft seines Gottwissens — gegen die Gewalt des Allerschüttrers, Territorats Fros und dreimal sinken sie ihm stumpf, wehrlos und wertlos in die Hand — dreimal ist die Leidenschaft stärker als die Weisheit, der Verzweifelnsfähiger als der Besitz, der schmerzliche Augenblick wirklicher heilige Ewigkeit. Mit einer hemmungslosen Unterwerfung der Weisheit unter den Schmerz, mit einer bedingungslosen Anerkennung seiner Allheit, und mit einer trostlosen Hingabe des Allbesitzers an den Allberaubter des Kampf. Seine Weisheit dient noch und nur dazu das Trümmer-

feld zu überschauen, und sich selbst hell und grausam, mitten in Tode und Sehnen, zu bekennen was er besaß und was er verlor: den Wert der eingebüßten Welt, und sein nächstes Glück.

Beraubt ist er, aber nicht gebrochen, verödet, aber nicht verbittert vor allem nicht erblindet. Die Welt soll es nicht entgelten daß er sie und den Freunden vermacht der Scheidende ihre volle Hertlichkeit, sie begriffen. Auch der grausame Schmerz macht ihn nicht zum Hass-Flucher, und auch der beraubte Goethe ist noch reich und noch froniug um zu segnen. In demselben Augenblick da er zu seinem Lebe sagen muß sagt er zu der erlebten Welt dennoch ja, und die Leiden die er besiegen wollte und als Sieger über seine Weisheit anerkennt, vielleicht er mitten im Untergang, durch diese Weisheit selbst. Die Cirio Opfers das er dem dunklen Gotte bringt steigert für ihn und uns Gott selbst. Wenn das Opfer erschütternd und zerreißend ist, so Goethes dennoch segnender Abschiedsblick auf Opter und Altar seines heit auf die Höhe seiner Leidenschaft, und so tief das Leid ist so er ist der Geist der es mit solcher Gesinnung trägt. Die Spannung die in dicht als unheilbar ausgesprochen wird löst sich durch das Gedicht Darum begreifen wir die zärtliche Liebe die Goethe nachher für die Mabader Elegie empfand: sie war ihm das heilige Versühnungszeichen er sich nicht verloren hatte, aber freilich ohne das Erlebnis des Welt-Selbstverlustes hätte sie nie entstehen können.

Der Kampf zwischen Leidenschaft und Weisheit, zerstörendem Blick und gefährdeter Ewigkeit, Sehnsucht nach der Geliebten und der Welt, der den Bau und Gang des Ganzen bestimmt, das dreimalig und Her von der Geliebten weg und zu ihr zurück, bis schließlich Schmerz um sie und durch sie siegt und bleibt, als Abschluß, aber als Erfüllung dies Hin und Her setzt sich auch in die äußere Form Elegie fort. Eine feierlich kunstvolle, den dekorativ zeremoniösen Crime verwandte Strophe sollte auch hier die Flut von Gefühlen da und binden; aber sie ist hier entspannt, gleich ab wenn die spontane des bewegten Gefühls sich durchgesetzt hätte gegen die strengere Form Goethes gewaltsam künstliche und künstlerische Weisheit ihr anlegen. Die gewaltsame äußere Beherrschtheit und eine unbezwingbare innere Lungen, der Wille des alten weisen Goethe sich zu fassen, nicht auszubringen und zusammenzubrechen, und der brennende Drang des Liebenden sich in der Strophenform das Gleichgewicht. Das Übergehen von einer in die nächste Strophe ist ein Sieg des ausbrechenden Gefühles über die zusammenhaltende Weisheit, das Fluten der unendlichen Bewegung,

das enge Gefäß, worin der Weise und Bildner sie fassen wollte. Selbst der Strophenbau wiederholt durch seine Reimverschlingung im kleinen was der Bau der Elegie im großen zeigt: ein Fliehen, ein Ergreifen und Wiederfliehen und Wieder-ergreifen und zuletzt ein endgültiges Verlieren: mehrmaliges Auf und Ab und schließlichs Vorbei das beides erledigt. Wie das Gedicht das einzige ist (vielleicht außer „Warum gabst du uns die tiefen Blicke“) das die Spannung, den Kampf, den ungelösten Widerstreit selbst ausdrückt und festhält (statt wie die andren Gedichte Goethes den Augenblick in die Ewigkeit auszudehnen oder die Ewigkeit in den Augenblick zu füllen) so ist es auch in der Sprachbehandlung einzig durch die immer wieder vorbrechende Schöpferische des Augenblicks, der Sprache erst erschafft, und die älteste Meisterschaft, die wägend weise Distanz, die Sprache schon besitzt und anwendet. Auch hier ringen Gefühl und Weisheit miteinander. Dem Gefühl genugt für seine junge schöpferische Wallung keine der hohen, feinen Formeln mehr, und die Weisheit möchte sich nicht überwältigen lassen durch die andhangende Gewalt. So ist dieser rührende Stil entstanden, der die Elemente von Goethes Jugend – der alles hereinziehenden und kühn-mischenden, wahllos und unbewußt, aber instinktiv stilsicher verschmelzenden – vereint mit der wahlreichen, katzenartigen, vorsichtigeren, langsameren, gleichsam tastenden und prüfenden, mehr von oben als von innen kommenden Diktion seines Alters. Leidenschaftlicher Ausbruch des Alleingelassenen und erhabenen Sicherzusammennehmen nach außen wechseln miteinander, minder Ausstromen, Selbstbeschwertigung und große Abwehr der unwürdigen Qual, schmerzlich weises, fast schmerzverzerrtes Lächeln erzwungenster Heiterkeit mit Tränen in den Augen und halberstickter Stimme, süß-selbstvergessener Weinen, Klagen, Beten, bitter-selbstbeherrschtes Erläutern, Entschuldigen, Überblicken und dann wieder das ergreifende fast verlegene Stammeln zwischen Verzweiflung und Würde, zwischen Selbstaufgabe und Selbstbewußtsein. Aus der Notwendigkeit mit den Sprachformeln, dem Tempo und der Distanz der Goethischen Altersweisheit die überwältigende Gefühlsspannung eines jugendlichen Zustandes auszudrücken ist der Stil der Marienbader Elegie entstanden: er vereinigt die quellende Bewegtheit, die aus dem inspirierten Augenblick schöpfende Spontaneität, das innere Schwingen seiner Jugendlyrik mit der erhabenen Ferne und Weite, der überwölbenden Klarheit seines Alters, die flauig webende Morgenfrische mit der transparenten dunkel-reimen Glut und Kühle des Abends, wie kein zweites Werk der Weltliteratur, vielleicht die Abschiedsrede Prosperos ausgenommen. Aber einzig ist die menschliche Haltung die hier Sprache geworden ist, die bebend-keusche Würde und gelöste Innigkeit, die heilige

Götterhöhe ganz durchtränkt mit menschlicher, ja kindlicher Süße den fühlts.

Daß Gott ihm zu sagen gab was er in dem Kampf zwischen Leben und Tod gelitten hat, mag Goethe auch diesmal wieder geheilt haben, aber der Heilung konnte er nur mit Schauder auf diesen Zustand zurückkehren, wenn auch mit tiefer Zärtlichkeit auf seine Frucht. Freilich, sein liebstes Wort durfte dies liebste Wort nicht bleiben, und er wollte nicht zu dem Gipfel der Weisheit gelangt sein, um mit einem Wertherischen Bekenntnis zu schließen: „Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren“. Auch in der Dichtung sollte der grausamste Augenblick als der endgültige das nachdem er im Leben durch Natur oder Wunder überstanden war. Goethe trug keine Tragödien mehr, und die Elegie, für sich betrachtet, um sie eine Tragödie. Das Bedürfnis nach einem versöhnenden Abschluß, das in jenem Augenblick ihm unmöglich schien, drängte sich ihm auf, als er in der Genesung, die er kaum erhofft, das tragische Gedicht las, und die Genesung selbst schien ihm recht zu geben. Das poetische Motiv zu dem sühnenden Ausklang fand er in der Lindetung die ihm das Klavierspielerin Madame Szymanowska während der Krise gebracht, als sein ganzes Werk durch die Erschütterung gelockert und für zerstörende wie für heilende Einflüsse empfänglich war. Aus der linden Rührung in die sich die wogende Leidenschaft unter der Musik und dem weiblichen Atem der schönen allmählich, fast unmerklich auflöste, aus dem Übergang von düster zu sanfter Wärme, von Spannung zu Milde, von Qual zu Schwäche, von furchtbarer Einsicht zu weicher Weisheit, sind die beiden Cinenstrophen entstanden die als Ausklang der Elegie angehangt sind. Man sieht sie als Versöhnung seelisch begreifen und begrüßen, wenngleich sie künstlich nach der Elegie, die aus tieferer und höherer Welt kommt, eine schwächung sind.

Noch einen Girad teinet von dem Erlebnis der Elegie, und nicht nur besondert, sondern schon völlig Wiederhergestellter, wieder ganz Herr der kühlen Weisheit und fähig selbst diese Krise von weitem zu beschauen, wie die ferne Wertherkrise (diese blieb ihm immer noch das Symbol „pathologischen Zustandes“, der zerrüttenden Liebesleidenschaft schenkte ihm) war Goethe, als das Jubiläum seines Werther ihm durch einen Zufall die ein Halbjahrhundert getrennten unglücklichen Lieben die einzigen in denen Tod und Leben um ihn kämpften, vor seinem Gesicht zusammenrückte. Das Gedicht das er zur Feier dieses Jubilaums, und noch dieses Zufalls, verfaßt und dann als Einleitung vor die Elegie ihren Ausklang gestellt hat, ist nicht mehr aus der Leidenschaft, son-

aus der Weisheit geboren, eine poetische Betrachtung des Geretteten über das Wesen und die Zeichen der Leidenschaft von sicherer Ferne aus, wie sie freilich nur dem möglich war der tief in ihr gelebt hat und an ihr fast zugrunde gegangen wäre. Das Gedicht an Werthers Schatten ist der erklärende, kühl deutende Prologus zu der Tragödie die in der Elegie sich abspielt und in der „Aussöhnung“ verklärt nachzittert. Der Prologus selbst setzt die Tragödie als ein Außerhalb voraus, er gehört nicht zu ihr, und gewiß ist das Gedicht an Werthers Schatten so weise wie die Elegie tragisch, die Aussöhnung empfindsam ist; dieser Gegensatz der drei Tonarten, die Umlagerung der Elegie mit blasseren und dünnern Vor- und Nachklängen steigert ihre Gewalt womöglich noch, wie die Folie den Glanz des Geschmiedes. Indem Goethe die Elegie zur Mitte einer Trilogie machte, deren Nebenteile ihr als Folie dienen, hat er künstlerisch ihre Wirkung erhöht und dabei doch sein seelisches Bedürfnis nach Aufhebung der ausschließenden Tragik betriedigt: der tragische Augenblick sollte mit aller Kraft wirken, aber er sollte nicht allein und nicht das letzte Wort sein.

Freilich, auch die beschauliche Einleitung verrät nicht nur den Beobachter, sondern das Opter der tragischen Leidenschaft, und es ist ein Vers darin der – so unbeschreibbar und fast ironisch heiter er hingesetzt wirkt – in Goethes Mund ein fast erschreckendes Zeugnis für die gegenwärtige Tiefe seines Leidens am Leben ist, unmittelbarer als die noch so durchempfundene Symptomatik vergangener Leiden:

Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren,
Gingst du voran – und hast nicht viel verloren.

Wenn der unbedingte Verherrlicher des Lebens seinem Werther diesen Trost nachruft, so läßt es ermessen bis zu welcher Unerträglichkeit seine Tragik gestiegen war, um zu solchem nicht Ausbruch, sondern Urteil zu kommen. Doch sein letztes Wort war weder die Tragik der Elegie selbst, noch die tragische Ironie des Prologs über die Leidenschaft, wenngleich es vielleicht dieser letzten Tragik bedurfte, um ihm den ganzen Wert seines getrauerten Daseins noch einmal ins Gefühl zu rufen. Auch die Tiefe dieses Schmerzes gehörte zu den Gütern seines Daseins und ihr dankte Er, nicht nur wir, seinen letzten und höchsten lyrischen Ertrag.

Bereit alles was noch folgt ist stille, fast starre, weil gesicherte Betrachtung und Nutzanwendung, oder derb-kärtiges Zu- und Abwinken aus der Höhe. Nur die Spätsommertage in Dornburg 1828 gönnten Goethe noch eine lyrische Nachlese, gediehn aus stiller Gartenruh, herbstlicher Einsamkeit, geruhitem Rückblick über das Ganze seines bald endgültig abgeschlossenen Lebens und fröhlichem Vorblick auf den Heimgang ins Unerforschte.

doch Willkommene. Auch hier dringt Stimmung und Rührung sprachlich nicht mehr ganz durch die Formeln der Betrachtung: Gedachtes und Fühltes, Gesagtes und Gesungenes mischen sich darin ohne zu verschleiern. Das bedeutendste darunter ist das visionäre Gedicht *Der Bräutigam*, milder Sehnsucht nach der Geliebten und seliger Entrücktheit geboren. Es ist nicht mehr leidenschaftlich, aber auch nicht rein beschaulich, sondern läßt die Wallung des Herzens und die weise Überschau in eine sanftwegte Feier der Seele einklingen. Der Schlußvers erhebt sich, beim Vermittelten, über den Anlaß des Gedichtes und über das persönliche Erkenntnis zu dem Weihewort womit Goethe wohl alle seine Bekenntnisse ausläuten durfte: „Wie es auch sei, das Leben es ist gut.“ Das ist ein Goethischen Verse in denen die Essenz weiter Lebensräume zusammengedrängt ist und die, aus einem vielleicht gleichgültigen Anlaß zusammenhang herausbrechend, uns als Symbola des Goethischen Geseins ergreifen — Zaubersprüche die den Wunderberg mit all seinen Geheimen plötzlich öffnen.

WILHELM MEISTERS WANDERJAHRE

WI利HELM Meisters *Wanderjahre oder die Entzagenden* ist mehr ein Weisheitsbuch als eine Dichtung und nur sehr begrenzt als eine Fortsetzung der Lehrjahre anzusehen, wenigstens in einem Sinn wie der zweite Teil des Faust Fortsetzung des ersten Teils ist. Im dritten Teil Faust wird noch immer das Geschehen, die Bilderserie und der Gedankenkreis dichterisch gespeist von der Hauptgestalt und diese und ihren Konflikten ist noch, wenn auch durch neue Welt geführt und gedeckt, der Ausdruck des Gehaltes aus dem der erste Teil konzipiert hat, nur daß sich um jenen ursprünglichen, verdeckten aber nicht verlorenen Kern neue Gehaltmassen angeschichtet haben. Doch Wilhelm Meister war noch aus den Lehrjahren in die *Wanderjahre* hineingespielt, namens der lenkende Gesellschaft und ihr Erziehungsplan, ist für die *Wanderjahre* für den Lebensgehalt um dessentwillen die *Wanderjahre* geschrieben, nicht mehr wesentlich und nur ein technischer Vorwand um diesen geistlichen Lebensgehalt bequem zur Sprache zu bringen. Welches war eigentlich der Sinn, Grund und Gehalt der *Wanderjahre* und, wenn er dichterisch aus den Lehrjahren sich entwickelte wie Faust II aus Faust I, warum knüpfte Goethe an den Bildungsroman an? Was wollte Goethe mit den *Wanderjahren* sagen, und konnte er es nur durch Fortsetzung der Lehrjahre sagen?

Bei den *Wanderjahren* ist zunächst deutlich daß es kein einheitlicher

einer Mitte durch eine oder mehrere Schichten hindurchwirkendes, sondern ein zusammen gesetztes, nicht nur dem Stoff, sondern selbst der Form, der Gattung nach vieltägiges Gebilde ist: ein Sammelwerk sehr verschiedener lose durch einen Begriff verbundener, kaum durch Anschauung oder Stim- mung vereinigter und ausgeglichener Elemente; das Werk umschließt eine (an die letzten Teile der Lehrjahre anknüpfende) Romanhandlung, welche als Rahmenhandlung geführt ist, etliche Novellen, eine Utopie, mehrere platonische Dialoge und tachmännische Abhandlungen, mehrere Aphorismenreihen und Balladen oder Lehrgedichte, und zwar alles dies fast selb-ständig, nicht unlosbar oder unentbehrlich in die Gesamthandlung einge- arbeitet — wie etwa die Mignonlieder und die Shakespeare-reden in die Lehrjahre, oder die Geschichte der wunderlichen Nachbarskinder in die Wahlverwandtschaften, als Träger oder Gegenbilder oder Steigerungen des einheitlichen Grundthemas. In den Wanderjahren finden sich nur gedank- lich, von außen her und nachträglich miteinander verknüpft, bei unbe- kümmerter Sichtbarkeit, ja sogar läßlicher Erklärung der Nähte, Werke so verschiedener Gattungen wie etwa die Unterhaltungen deutscher Ausge- wandelter, die Reise der Soline Megapratons, der Sammler und die Seinigen, die Noten zum Cellini, die Maximen und Reflexionen, die Lehrjahre selbst, von den Gedichten zu schweigen. Dabei ist das eigentliche Romangeschehen offenkundig nicht mehr Zweck und Ursprung, sondern Mittel auch derjenigen Teile die wenigstens scheinbar noch als Fortsetzung der Lehrjahre gemeint sind; überall streift Goethe über die Handlung hinaus zur Lehre, über die Anwendung hinaus zur Deutung, und auch da wo sich die Lehre noch nicht selbstständig abgelöst hat zu Abhandlungen und Aphorismen, bricht sie durch die Situationen als sententioser Dialog, durch die Charaktere als ausgesprochene Motivierung und durch die Handlung als Nutzanwendung ad hoc herunter durch. So verschieden die einzelnen Teile des Werkes unter sich in der Gattung und ihrem Ursprung nach sein mögen, sie streben alle ohne Aversal sie vom Leid Gefühl, der Anschauung, der Bildgestaltung weg zu reinen begrifflich formulierbaren Lehre, und ihre Ursprungs- oder Gattungsarten beide stammen aus dem verschiedenen Grad ihrer Sublimie- rung eines Gedanken. Einige sind noch im Gefühl, andre noch im Bild ver- hattet und nur diese beiden liegen bereits ins reine Licht der Lehre, während bei einigen die Tönierung des Geistes vom Gefühls- oder Sinnengrunde völlig erfolgt ist. Am dichtesten Gefühl und Bild ist die Novelle Der Mann vom Fünfzig Jahren, am reinsten Lehre sind die aphoristischen An- hänge. In jener ist als eine typische Erfahrung erzählt was dann in der Marienblätter Plegie sich als einmaliges Erlebnis aussingt: der Liebes-

kampf zwischen Jugend und Alter, die Itagik des Alters überhaupt diesen ist der letztgeklärte Auszug aus Goethes gesiebten Erkenntnismen. Aber Gefühl und Bild sind in der Novelle nicht mehr selbstgenugsauf Goethes früheren Stufen, sie wollen Weisheit werden und als wirken.

Man verkennt also die Wanderjahre von vornherein wenn man mit den Ansprüchen herantritt die man an einen Roman stellen muß nendes Geschehen, durchgefühlte und anschauliche Gestalten, sinnlichnehmbare Luft, und gefüllter Raum. Sie sind, wenn rings als Roman trachtet, nicht nur stofflich, sondern auch technisch langweilig, d. fehlt, denn ein Roman muß, als Erzählung, seiner Gattung nach, für das Publikum, für das Niveau an das er sich wendet, spannend sein. Hintertrepperoman für die nur stofflichen Leser, der Bildungsroman die geistigen. Die Lehrjahre sind „spannend“, die Wanderjahre, Erzählung im Ganzen, sind es tut keine Schicht, so wenig wie der Stoff Plato, oder die Ästhetische Erziehung von Schiller, wohl aber sind sie lebend wie diese durch ihre Weisheit und wirksam durch ihren Willen. Wanderjahre stammen bereits zu ihrem größten Teil dem Stoff gehörend aber dem Gehalt nach aus einem Geisteszustand Goethes, kein Roman, nur ein Weisheitsbuch hervorgehen könnte nicht mehr. Daß der erschütterten Gemüts wie Werther, nicht mehr aus dem Sinn, der sich in sattgeschauter Menschenbreite auslebt wie die Lehrjahre auch nicht mehr aus dem Willen zur Offenbarung vom Gesetzten und Menschengeschehn zu verdeutlichen sind, wie die Wahlverwandtschaft. Sie kommen aus dem Zweck, über die bloße Erkenntnis hinaus, aus einem erzieherischen Willen jenseits der bloßen Schau, für welchen aber, Gefühle und selbst Einsichten nur Mittel sind und die Weit und Großart erst durch die Beziehung zu jenem Gesamtzweck empfangen. Jener Zweck also nicht mehr ein im Werk selbst liegendes Eilebnis, pathetischer, geistiger Art das es aufwirkt, sondern ein jenseits des Werks, in der Absicht des Dichters gestecktes Ziel zu dem es hinstrebt, auf das bezieht, bildet die Einheit der Wanderjahre.

Unter den Werken Goethes die er als Romane bezeichnet hat sind die Wanderjahre allein nicht nur einigen ihrer Mittel, Folgen und Ziele sondern ihrem ganzen Ursprung nach didaktisch, d. h. zweckbezogen und nicht nur didaktisch, um Erkenntnisse zu vermitteln, sondern gogisch, um mittels dieser Erkenntnisse Wirkungen zu erzielen die halb des ästhetischen Bereichs liegen. Wie ihm alle sinnlichen, die sinnlichen Kunst-inhalte, Bilder, Handlungen, Stimmungen nur als Vermittlung

von Erkenntnissen dienen sollen, so werden die Erkenntnisse selbst wieder pädagogischen Zwecken untergeordnet. Die Lehrjahre sind ein Bildungsroman in dem doppelten Sinn, daß sie aus Goethes eignem Bildungsakt entstehen und Bildung überhaupt als Gegenstand darstellen. Die Wanderjahre sind ein Erziehungsroman, der nicht nur Erziehung als Bild darstellt, sondern darüber hinaus auch Erziehung bezweckt. Wie in den Lehrjahren nach Erfahrung als Schau, als Weltbild auswirkt, so in den Wanderjahren der Zweck mittels Erkenntnis, die Erkenntnis mittels der Schau: das Erwachsenen eine Stufe weiter ins Bewußte hinaufgerückt. Wenn man nach der Lektüre der Lehrjahre eine Reihe von Vorgängen, Zuständen und merkwürdigen Menschen im Gedächtnis behält die an der Bildung des Helden wirken, so behalt man aus den Wanderjahren neben verschwindenden, ja ineinander verschwindenden Menschenschemen und selten haftenden Erinnerungen hauptsächlich eine Fülle unvergesslicher Gedanken und Erlebnissen, Einsichten und Tätigkeiten, allenfalls beispielhaft wahrnehmender oder mahnender Verwicklungen. Alles in den Wanderjahren ist, aber Bild oder Wissen hinaus, zugleich Forderung, Wink, Beispiel.

Das Ziel das Goethe bei allen Teilen der Wanderjahre vor Augen hat ist die Erziehung des Einzelnen, oder vielmehr der Einzelnen, zu brauchbaren Gliedern einer nach erkannten Gesetzen der Natur und des Menschen geordneten Gemeinwesens. Was ein Gemeinwesen sei und wie es sein sollte, was der Mensch seiner Natur nach sei, dürfe, müsse, wie die Menschen ihrer Geschichte nach seien und wie man sie vereinige und lenke, das zu erkennen und zu bestimmen erschien Goethe als Recht und Pflicht des Weisen, und er beruhete sich hier mit der Forderung Platons, daß der Staat von Philosophen gelenkt werden müsse, von dem erkennenden, aber schauenden, zugleich der Sonderwünsche ledigen Herrschergeist, und wie der Plato der Politeia so trauter sich auch der Goethe der Wanderjahre die Eignung für solchen gemeinschaftsrichterischen Beruf zu. Freilich hatte er nicht, wie Plato, ein Gemeinwesen unmittelbar vor sich auf das er wirken wollte, und er war nicht wie Plato ein ursprünglich politischer Geist: er ging auch hier, seiner Herkunft nach, von dem Einzelnen zur Gemeinschaft, nicht von der Gemeinschaft zum Einzelnen, und von der Schau zum Willen, nicht umgedreht. Sein Weg zu einer politischen, d. h. gemeinschaftsbildenden Zweckdichtung, zu einer pädagogisch-sozialen Utopie (die noch am Ende seines Lebens eine wenn auch nicht dichterisch so doch gedanklich bei ihm unethot neue Tendenz ist) läßt sich von den Lehrjahren über die Wahlverwandtschaften bis zu den Wanderjahren verfolgen und erklärt uns zugleich warum diese Politeia Goethes an die Lehrjahre anknüpft,

warum sie unter der Form, ja unter dem Vorwand einer Fortsetzung Bildungsromans erscheint.

Wie aus dem leidenschaftlich drängenden, dämonisch getriebenen schöpferisch strebenden Goethe der durch Tätigkeit, Schau, Forschung sich bildende Goethe entstand haben wir betrachtet und Lehrjahre als den dichterischen Niederschlag dieses Bildungsorganges wertet. Wie Goethe über die Menschenschau und die Schilderung des Einzelnen unwillkürlich bildenden menschlich gesellschaftlichen Weckwirkungen zur Erkenntnis der überpersönlichen Natur- und Schicksalsgesetze fortging, haben uns die Wahlverwandtschaften bezeugt. Schon ist technisch der Schritt vom geistig-sinnlichen Schauen zum vernünftigen Begreifen getan, gehaltlich der Schritt vom Einzelmenschen, von den duden oder bildsamen Personen, zu einem Überpersönlichen. Goethes Erkenntnisbereich, nicht nur sein Blick- und Fühlbereich, ist in den Wahlverwandtschaften ausgedehnt über die Zustände, Bedingungen, Erfahrungen des Einzelnen und seiner menschlichen Umwelt hinaus. Mit den Lehrjahren konnte Goethe sein Erlebnisproblem, wie sich der Einzelne harmonisch in und durch Umwelt, mit und an Menschen bilden, frudtig halten, und bald tat sich das neue Problem vor ihm auf: welches die in ihm waltenden, aber über ihn hinausreichenden, transzendentalen Mächte und Gesetze denen er untersteht? Die Wahlverwandtschaften suchen darauf die Antwort zu geben. Jene Gesetze werden dort, mit Furcht und Schauer, aus dem Schmerz und der Lust metaphysische Erkenntnis heraus, festgestellt, ohne eine Forderung an den Menschen als Wissen: so sind sie, und so ist der Mensch, ob willig oder nicht, unterworfen, zu Gehorsam, Untergang oder Entzagung. Sie werden literarisch gezeigt als Mußgesetze, nicht sittlich gefordert als Sollgesetze; die Entzagung des Einzelnen erscheint als ihre Folge, nicht als ihr Gegenstück.

Hatte Goethe Bild und Bildung der Person, und die überpersönlichen Gesetze und Mächte begriffen (zu welch letzteren auch die unwillkürlichen Anziehungen und Abstoßungen im Zusammenleben der Menschen gehören) so hatte seine Erkenntnis des Lebens keine Schranke mehr. In einem halben Menschenalter der Selbstdreizt, nach einem weiteren Schenalter der Weltanschau — beide bezeichnet durch Selbst- und Weltstellung kraft seines dichterischen Bildneriums — durfte er sich ganz den Weisen empfinden der die Zusammenhänge überblickt, dessen Behauptung gesichert, dessen Selbstbildung vollendet war, und der Grund seines vollkommenen Wissens sich endlich das Königreich erbetteln hatte, an Gesellschaft, Volk und Menschheit Forderungen zu stellen.

nicht für sich — denn er war im Besitz — sondern für sie selbst, damit sie der von ihm und nur von ihm erkannten Norm entsprächen, damit die Notwendigkeit sich als sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit äußere. Denn er sah einerseits die wirkliche Menschenwelt mit ihren Zulänglichkeiten und Unzulänglichkeiten, mit ihren Grenzen und ihren Möglichkeiten, und hatte sie in den Lehrjahren gezeigt... er sah andererseits die „ewigen beweglichen Gesetze“ in und über dieser Menschenwelt, und von ihnen hatte er in den Wahlverwandtschaften Kunde gegeben. Es war eine Forderung des Schers Goethe, und zwar des Schers nach der ästhetischen wie nach der ethischen Seite hin, daß die Kluft überbrückt werde zwischen dem tatsächlichen Menschtum und dem gesetzlichen, daß er sein geistiges Schauen und sein sinnliches vereinen könne, daß die ewigen Ideen, Forderungen, Gesetze sich im Menschenstoff vergegenwärtigten, verleibten. Der Ausdruck dieser Forderung, die natürliche Folge seiner vollendeten Erden- oder Tatsachen-schau und seiner vollendeten Gott- oder Gesetzschaus, sind die Wanderjahre. Zwischen Erkenntnis des erkannten Wirklichen und des geforderten Ideals, des Notwendigen, in der Mitte, bewegen sie sich im Möglichen — wie alle echte Erziehung, deren Ziel es ist: aus vorhandenem Material einen aus diesem Material selbst abzuleitenden, von ihm zu fordern oder mit ihm gegebenen Zweck zu erreichen auf Grund vollkommener Kenntnis des Materials und der Mittel zu diesem Zweck.

Es ist wesentlich für Goethe daß er auch hier vom sinnlichen Material, den wirklichen Menschen ausging, und nicht von einem apriorischen, absoluten Ideal. Erst durch sein eigenes wirkliches Leben war er zur Welt-kunde gelangt, erst aus der Menschenkunde hatte er die Bildungsprozesse und die Lebensgesetze abgeleitet, und erst die Kenntnis dieser Gesetze ließ ihn zum Forderer, zum Erzieher werden. Und wie sein Erlebnisweg vom Dränger zum Bildner, vom Scher zum Erzieher, war auch sein künstlerischer: auch die Wanderjahre knüpften an das bereits vorhandene an: nämlich an das Werk worin er die wirkliche Gesellschaft als Weltbild gezeigt, an die Lehrjahre — und in gewissem Sinn auch an das worin er die ewigen Gesetze des Menschenreichs gezeigt, an die Wahlverwandtschaften: denn das Kernstück der Wanderjahre, die pädagogische Utopie, um deretwillen das Ganze geschrieben zu sein scheint, ist geradezu die Ausfaltung der pädagogischen Gedanken des Gehilfen in den Wahlverwandtschaften. Vom Einzelnen ging Goethe aus, aber er konnte nicht mehr sein Ziel, weil nicht mehr sein Problem sein. Also nicht um Wilhelm Meisters willen hätte Goethe sein Erziehungsbuch an den Bildungsroman anzuhängen brauchen, aber um der Gesellschaft willen, welche er zum erstenmal und am ergiebigsten in

den Lehrjahren dargestellt hatte. Dort hatte er ja bereits das Wirkliche ihm als Gegenstand und Stoff seiner Forderungen diente ins Licht und war so einer Neu-erfindung überhoben, konnte geradezu unter Verzerrung dieser Wirklichkeit und Hinweis auf sie (deren Schilder nicht mehr sein Antrieb und seine Aufgabe bei seiner jetzigen Leb-
Die Vorausgabe des Handlungsbereichs aus den Lehrjahren war bei seinem Zweck an sich schon Krafteinsparung.

Aber noch weitere Vorgaben fand er in den Lehrjahren (wobei wir davon ausgehn daß nicht die Fortsetzung der Lehrjahre, sondern Aufzeichnung seiner Erziehungsweise der Hauptzweck der Wandern war, und daß nur die gunstigen Vorarbeiten für diesen Zweck welche Lehrjahre bereits geleistet hatten ihn vermochten sein Erziehungswerk deren Fortsetzung zu geben). Das war die geheime Gesellschaft, unwillkürlichen Bildungsprozeß Wilhelms als ein bewußtes Erziehungs-
werk fortsetzte, und die am Ende der Lehrjahre Wilhelm selbst Aufschluß ihres Verhaltens und Wegs aus einem Gegenstand ihrer zum Mitglied, aus einem Zögling zum Eingeweihten, aus einem Lern-
tigen und Bildungswilligen zu einem gebildeten Lehrling machen mit dieser Gesellschaft traten ja, wie wir sahen, in den Lehrjahren Ver-
Bewußtsein und überlegenes Wollen als Erziehungsfaktoren an. Und in Kraft, nachdem er die unwillkürlich bildende Macht der drei Kreise, der Leidenschaften, der Stände und der Beute durchlautete. Diese letzte Stufe der Lehrjahre war zu brauchen als Ausgangspunkt der Wanderausbildung. Freilich nicht um Fortsetzung des Erziehungs-
werks an Wilhelm handelt es sich dabei. In den Lehrjahren sollte in dem Bildungswert sovieler anderer Faktoren auch der Bildungswert
wurster Menschenlenkung, der Bildungswert der Erziehung, für einzelnen dargestellt werden. In den Wanderjahren war Erziehung kein
der Einzelbildung mehr, sondern der Zweck des Ganzen und der Erziehung auch Wilhelm, war zum Mittel geworden um daran die Grundlage der Erziehung zu zeigen. Ferner boten die Wanderjahre außer Gesellschaft Erziehern noch einen bequemen Handlungsfaden an den sich alles anließ: das Wandern. In einem Werk das die Erziehungswerte durchzugehen wollte konnten alle unter der Form des Wanderns nach am ungezwungensten herangeführt werden – wenn denn ein Erziehungsbuch ein Roman und nicht eine padagogische Systematik durch anschauliches Geschichten, nicht in Paragraphenraten bekleidet.

Goethe hat in seinen letzten Jahren sich einmal Wilhelm von Hu-

über als einen Mann bezeichnet der in der Mitte eines Kreises stehend inmänder planmäßig alle Sektoren durchzuarbeiten habe. Die Art wie in Wanderjahren die verschiedensten Lebenserscheinungen von der Wissenschaft bis zur Handarbeit, von der Religion und Kunst bis zum Leben unter dem Gesichtspunkt ihres erzieherischen Werts beachtet werden, und wie unter dem Vorwand einer durch Gelübde oder Geheiß verpflichteten Wanderschaft mehrerer eigens begabter oder berufener Personen die Lebenskreise nacheinander abgereist und in Gesprächen, Sennungen oder geradezu sachmäßigen Abhandlungen auf ihren geistigen und künstlerischen Gehalt hin geprüft werden, erinnert sehr an das planmäßige Verfahren. Man weiß nicht, hat Goethe die Wanderer nach Italien und dorthin geführt, um seine Ansichten über dies oder jenes Gebiet äußern zu können, derart also, daß die Handlung erfunden ist, um günstigen pädagogischen Zwecke, oder hat er eine aus Phantasie oder aus (also nicht aus Theorie) entstandene Handlung als günstige Gelegenheit benutzt, um gleichzeitig die theoretischen, außerdichterischen und Fachkenntnisse anzubringen die ihm in seinem Alter aufgegangen sind. Denn in jeder Romanhandlung und vollends einem Gesellschafts- oder Wandert-roman müssen ja Anlässe vorkommen, über Temperamente, Verhältnisse, Berufe, Landschaften sich auch theoretisch zu äußern, abgesehen von dem künstlerischen Platz den sie als Erzählungselemente einnehmen. Goethe hat keinen, aber auch keinen dieser Anlässe versäumt, sie bald ironische, bald feierliche, bald anmutige, bald schwerfällige, sie er jeden Charakter, jede Begebenheit, jede Landschaft oder Räumlichkeit, jedes Tun oder Lassen, jedes Ding und jedes Schicksal das der Roman heranführt, als Roman, glossiert und bezieht auf den pädagogischen Denkenkreis in dem er sich bewegte, die oft gar nicht bemerkte Unterordnung des Gebildes unter die Sentenz, der Charaktere unter ihre Bedeutung, die vom künstlerischen Standpunkt aus unzulässige, weil gestaltwidrige und illusion-störende Aufdringlichkeit des Wissens und Sachkenntnisses, die allgegenwärtige Transparenz des Zwecks, das Aus-der-Handlungsgeschehen, das Über-die-Figuren-hinweg-blicken macht den Roman als so langweilig. Man fühlt daß dem Dichter selbst Handlung und Plot nur Zeichen, Mittel, Vorwände sind für Einsichten die ihm mehr wärmen liegen, und man kann nie mehr Wärme für eine Gestaltung aufbringen als der Dichter selbst dafür aufgebracht hat.

Es sind, wie schon angedeutet, bei der Viel- und Weitschichtigkeit der Wanderjahre, worin Werke verschiedener Gattungen und Schichten nacheinander aufgeteilt sind, nicht ein einheitliches Erlebnis durch verschiedene

Gehaltschichten hindurchgegliedert ist, nicht alle Teile gleich subgleich stark auf den außerkünstlerischen Zweck bezogen. Einige noch Spuren der reinen Erfindungs- und Bildnerfreude, und die tische Transparenz hat sie noch nicht bis zur Entstaltung aufgelöst, auch schon angeglimmt. Ganz dicht und fest, und darum der Anschauung unvergeßlich eingeprägt, ganz ohne nachhaltenden und desillusionierenden Spruchzettel, wie etwa die Mignon, die Philine und der Harfner. Lehrjahren, wie noch die Ottolie aus den Wahlverwandtschaften, ist keine Gestalt der Wanderjahre, oder nur ganz untergeordnete wie Peter den Frauen allentals Hesilie, obwohl auch dieser Typus des klugen, Laiung-lebhaften Madchens in den eingeleiteten Novellen Verwechslung ähnlich wiederkehrt. Ja auch die aus den Lehrjahren nominierten Gestalten, zumal Wilhelm, Montau-Jano, Friedrich haben Plastik und Frische eingebüßt was sie an Beziehungsreichtum und Verdeutlichung gewonnen haben. Und was von den Gestalten gilt auch von den Begebenheiten: es wird jeder die Erfahrung machen daß selbst nach mehrmaliger Lektüre der Wanderjahre wie die Figuren die Motive sich verwirren: wie die edlen, raschen, verliebten oder wangen, leichtsinnigen oder schalkigen Junglinge, die chientesten, geklungen, gütig gestrungen, harmlos eitel und weise Eigensinnungen von und Vätern, die ausgelassen liebenswürdig oder die leidenschaftlichen Madchen, die seelenvoll-weisein, hielenden, ratenden, losenden, trostende Frauen, die schönen, halbschüchtligen halbwuschuldigen Sunderinnen, weltüberschauenden, weltdurchblickenden oder weltentzückten Habsüchtigen, die leisen Dulderinnen und die tuftigen Heiterinnen, so auch die seitigen Verwicklungen, Mißverständnisse, Begierden oder Verzüglichkeiten aus dem Verhältnis oder Mitverhältnis verschiedener Temperamente ändert, zu ihrem Beruf oder zur Gesellschaft sich ergeben — daß all in sich so rein und silbig tem gezeichneten Figuren, Vorgänge, Züge nach kurzer Zeit im Gedächtnis verbllassen oder niemandem von Herzen gehen — ein Zeichen daß sie nicht gestaltet sondern nur berichtet sind, sie nicht aus einer ursprünglich dichterischen Vision stammen, wie vergesslichen unverwechselbaren Dichtergestalten Homers, Shakespeares, Goethes selbst, sondern aus dem Gedanken oder wenigstens einer notwendigerweise durch Menschenbild oder Handlung sich auszudrücken, nur zufälligerweise an ihnen sich bekundenden, ihrer sich nährenden Erlebnis.

Der neue nach Inhalt wie Ursprung eröffnete padagogische Zweck dieses Werks die Grundlagen einer naturgemäßen, menschenwürdigen

gothaltigen Gemeinschaft zu zeigen und zu fordern, hebt Goethes früheres Wunsch- und Traumbild (sein „Ideal“ — was zugleich die sittliche Wertsetzung und die ästhetische Darstellung bezeichnet): die harmonische Ausbildung des schöpferischen, des adlig-tüchtigen Einzel-Menschen, das Ideal der Lehrjahre nicht auf, sondern setzt es voraus. Eben weil Darstellung des Einzelmenschen und seiner Bildung zur Vorgeschichte der Wanderjahre gehört, treten runde Charaktere als solche, als unvergleichliche Wesenheiten, hier gar nicht mehr auf, sondern nur ihre der Gemeinschaft zugekehnten Seiten, nur ihre für die Gemeinschaft gültigen Eigenschaften und Handlungen werden gezeigt, nicht mehr die Auswirkung und Ausstrahlung einmaliger menschlicher Entelechien, nur Beziehungen bestimmter, nicht dargestellter, sondern entweder vorausgesetzter oder beschriebener typischer Seinsarten (wozu selbst die Individuen aus den Lehrjahren hier geworden sind) zu einer überpersönlichen Gesamtidee. Schon aus dem Zweck erklärt sich also der Gestaltenmangel. Der freiwillige oder unfreiwillige Verzicht auf das volle Einzel-Menschentum, den sein Zweck Goethe auferlegte und der Technik und Form der Wanderjahre bestimmt, ist auch ein wesentliches Motiv des Stoffs, d. h. der Handlung, setzt sich aus der Seele des Dichters fort in die Gesinnung seiner Figuren, und drückt sich aus in dem Untertitel „Die Entzägenden“. Sämtliche Figuren der Wanderjahre entsagen zugunsten der Gemeinschaft — freiwillig oder gezwungen, aus Einsicht in die Lebensgesetze oder aus Gehorsam gegen höheres, bald begründetes, bald geheimnisvoll kategorisches Gebot, sei es durch Lenkung der eigenen oder der fremden Weisheit oder des Schicksals — dem allseitigen Ausleben ihrer selbstigen „Persönlichkeit“ in Leidenschaften, Wünschen und sogar Begabungen; freiwillig nehmen sie von der Gemeinschaft durch deren berechtigte, d. h. einsichtige und selbstlose Vertreter geforderte Pflichten auf sich und machen sich bewußt zu Gliedern dieser Gemeinschaft, indem sie nur dasjenige an sich üben, pflegen und werten wodurch sie unabhängig von ihrem Selbstwert der Gemeinschaft dienen können.

Von der Gemeinschaft allein empfangen sie ihren Wert, der bestimmt wird durch besondere angeborene, anerzogene und nur für die Gemeinschaft ausgebildete Begabung, empfangen sie ihr Tun — denn nur tätig dienen sie und ihren Beruf. Der Beruf, d. h. die Beziehung zur Gemeinschaft, wird die Mitte, ja der Ersatz der menschlichen Charaktere und um ihn ordnet sich, nachdem er als Anlage erkannt und als Pflicht gewählt ist, alles Sein, Denken, Handeln, ja Schicksal des Betreffenden, unter Verzicht auf ein außergemeinschaftliches Eigenmenschentum. Die Person entsagt zugunsten des Kreises in den sie sich wissend und willig gestellt. Da wo die Gestal-

ten der Wahlverwandtschaften aufhören fangen die der Wanderjahre an. In den Wahlverwandtschaften ist die Entzagung ein Natur- und Salsgesetz, spät erkannt und tragisch befolgt. In den Wanderjahren ein bereits aus den Urmächten herausgetretenes, der menschlichen Individualisierung und Kodifizierung, der praktischen Ausdeutung und Anwendungsfähig gewordenes Wissen, das nicht mehr Tragik und Leiden, sondern „Denken und Tun“ veranlaßt. In den Wahlverwandtschaften kennt der Dichter selbst das Gesetz der Entzagung und zeigt es als Schicksal der dumpfen, erst zuletzt ahnenden und wissenden Personen. In den Wanderjahren kennen es die Personen und sind infolgedessen auch das den Roman als solchen soviel gleichgültiger – immun gegen das Schicksal – wie dort nur die „Berufsmenschen“ (siehe Seite 559). Hier sind alle Personen Berufsmenschen, und die Vernunft der berufteilegenden Gesellschaft – in ihren Lenkern und Ordinarien verkörpert, ihren Mitgliedern flößt – hebt, als Geist des Schicksals, dieses gewissermaßen auf, spielerisch ersetzt selbst das Schicksal. Auch dadurch werden die Wanderjahre „Utopie“ daß sie nicht das Wirkliche zeigen, sondern nur das Ideal, die Erkenntnis, nicht dem Leben offenbart. Nicht das Leben und Geschehen selbst, sondern schon die Deutung des Geschehens kommt in den Menschen und Vorgängen der Wanderjahre zur Geltung, wo sie nicht gar selbst Maxime und Reflexion sich verselbstständigt. Überall ist hier dem Leben Spruchzettel in den Mund gehängt, das Schicksal durch menschliche Erziehung, die Charaktere durch Beratungen, die Taten durch Leistung, Leiden durch Pflichten ersetzt, und das Geheimnis ist hier nicht mehr im Leben, in den Wahlverwandtschaften, das Unentzerrliche, sondern das Versteckte, die Offenbarung nicht mehr das Zeichen oder die Gestalt, sondern der Lehrsatz und die Formel.

Zwar auch jetzt noch erkannte Goethe die unentzerrliche Geheimnislosigkeit der Menschen, und die Furcht vor ihr gehörte sogar zu den Grund-sätzen seiner Erziehung; aber in den Wanderjahren (einer Utopie, einer Zukunftsdichtung, keinem Mysterium) handelt es sich nicht um die göttlichen Mysterien, sondern nur um die menschlicherweise zu erkennenden und für Menschen anzuwendenden Gesetze des menschlichen Zusammenwirkens, um Gesetze, die nicht zur Sprache kommen was nicht vom Zweck des Schöpfers zu erreichen und zu beherrschen war. Seine Metaphysik hat die (um die philosophischen Fachausdrücke hier als verdeckendes Geheimnis und nur als solches zu gebrauchen) in den Wahlverwandtschaften metaphysisch gekündet; in den Wanderjahren beschränkt er sich auf seine

und Ethik, welche zwar von der Metaphysik bestimmt wird und sie stillschweigend voraussetzt, aber sich nur mit ihren menschlichen Folgerungen zu befassen hat. Die Wahlverwandtschaften fordern nicht — weil sie von dem handeln an was nichts zu fordern ist; sie zeigen. Die Wanderjahre, menschlich praktisch orientiert, fordern auf Grund ausgesprochener oder verschwiegener Erkenntnis, mit Hilfe von Gründen, Winken oder Beispielen. Ihre besondere Eigentümlichkeit ist daß auch die leblosen und unvernünftigen Dinge, das Milieu, das sich in den früheren Werken Goethes nur als Stimmung, als Wirkung oder als Schicksalsträger zeigt, jetzt mit der früher niedergelegten Kenntnis seiner Eigenschaften und Einflüsse in die Rechnung des Erziehers gestellt und dem großen Gesamtzweck wägend und prüfend untergeordnet wird. Landschaft, Wohnung, Gerät, Kleidung (in den Lehrjahren, mehr noch in der Theatralischen Sendung lediglich raum-, bild- und stimmungsschaffende Elemente . . . in den Wahlverwandtschaften Schicksalsträger und Schicksalsleiter, Organe des Verhängnisses . . . in Dichtung und Wahrheit wirkende und bildende Kräfte oder Widerstände) sind in den Wanderjahren geradezu bewußt ausgewählte und angewandte ErziehungsmitteL man denke an den lebenbestimmenden Einfluß der Wandbilder in der Flucht nach Agypten, an das Gespräch des Montan über die Berge als Erzieher, an das Gewicht das auf Kleidung und Hausrat in der pädagogischen Provinz gelegt wird, an die Sorgfalt womit die Bewohner und ihre Kamine zusammengeschen werden.

Die Behandlung der leblosen Dinge macht nur am deutlichsten wie sehr die Wanderjahre durchgehends pädagogische Utopie sind, worin alles Geschehene wie Geschene, Menschliches wie Dingliches, auch bei scheinbar rein poetischer, selbst phantastischer Technik dem praktischen Zweck dient. Die Charaktere die auftreten, so gut in der Haupthandlung wie in den mehr oder minder willkürlich mit ihr verknüpften Einlagen, bilden eine Reihe aller erdenklichen Temperaturen, Alters- und Bildungsstufen. Mit dieser Reihe kreuzt sich eine zweite aller erdenklichen inneren Zustände, äußeren Umgebungen, menschlicher Verhältnisse, und aus den Begegnungen der Personen mit Personen, Dingen oder Mächten gewinnt Goethe seine Romanhandlung wie seine pädagogischen Musterbeispiele. Es ließe sich fast ein Schema solcher Begegnungen aufstellen, eine Tafel in deren Quadrate man jeden einzelnen symptomatisch in den Wanderjahren behandelten Fall eintragen könnte, nach der Frage: was entsteht daraus, wenn diese Art Mensch in diese Art Verhältnis gerät? Diese ausgedehnte Symptomatik ist gleichsam eine Vorarbeit zur pädagogischen Provinz (wenn sie auch nicht nur als Vorarbeit entstanden ist) und ermöglicht ihm sich in der Provinz rein auf

Gesetz und Begründung zu beschränken ohne vorbereitende Menschenkunde: auf Ethik und Logik ohne Psychologie. Das gewöhnliche und richtige Verhalten der verschiedenen Menschenarten in den verschiedenen Lebenslagen, die möglichen Verhältnisse von Kindern zu Eltern, Geschwistern, Verwandten, Erziehern, Freunden, von jungen Menschen zu alten Geliebten, Obern, von Männern zu Geschäfts- und Betriebsgenossen, alle Formen der Familie, der beruflichen, gesellschaftlichen und städtischen Schichtung, alle Äußerungen von Leidenschaft, Strebem, Besitz, Herrschaft und Dienst mit besonderer Rücksicht auf die Wechselwirkung zwischen Mensch und Gesellschaft kommen hier als Roman- oder Novellenmotiv vor, und zwar mit (meist ausgesprochenem) pädagogischen Zweck, indem neben den pathologischen wie den normalen Fall der Himmelszettel das Gesetz gestellt wird. Dadurch unterscheiden sich die eingeleiteten Szenen von den nach Art und seelischer Lage verwandten aus den Erzählungen deutscher Ausgewanderter, die zwar lehrhaft, aber nicht ganz pädagogisch sind, mehr von einem Sein als einem Sollen reden und Einzelnen, nicht von der Gemeinschaft ausgehen. Aus diesem pädagogischen Zweck und Ursprung erklärt sich auch die künstlerisch unzulängliche Technik womit der Verfasser selbst hineintedet, erläutert und versteckt. Da die Handlung nur Lehrmittel ist, nicht Vision, nur Gleichnis und Beispiel, so hat der Verfasser das Recht zu solchem unbildnerischen Denken. Denn der Lehrer darf, ja muß, was dem Bildner versagt ist, ebenso wie er's meint. Auch hier der Prinzip des Erziehers vor dem Dichter.

Neben der Symptomatik der Räume, der Temperaturen und Verhältnisse und ihrer Kreuzungen geht eine Beispielsammlung für den erziehenden Wert der verschiedenen Berufe, Wissenschaften, Künste und Fächer ebenfalls bald novellistisch verkleidet, bald als Maxime offen ausgesprochen. Was macht aus dem Menschen und was bedeutet für den Menschen soweit er Glied der Gemeinschaft werden will, was bedeutet die Gemeinschaft selbst Poesie, Theater, Musik, Architektur, Plastik, Malerei? Antwort auf diese Fragen geben bald Sätze, bald Gleichnisse. Was bedeutet Geschichte, Naturkunde, Anatomie, Medizin, Astronomie, Mathematik usw.? Was bedeutet das Wandern, das Bleiben, der Ackerbau, das Weben, das Spinnen, Weben, Schneiderin, Schreiber usw.? Jeder wird in die Fragen und Antworten im Roman finden, besonders in dem Lauf der Lenardos mit der beinahe wissenschaftlichen Abhandlung über das Wandern, in der Erzählung des anatomischen Proplastikers, in der Romanfigur Lenardo über den Sinn des Wanderns und in Wilhelms Ausbildung zum Wundarzt.

Aus dem neuen pädagogischen Ideal Goethes, das nicht mehr den Einzelnen sondern die harmonische Gemeinschaft vorsieht, ergibt sich das oft pedantische Eingehen ins Fachliche. Wenn der Einzelne nur als Glied einer Gemeinschaft das Ganze verwirklicht, nicht mehr in sich selbst das Ganze darstellt, so wird er nur als Fachmann seinen Zweck erreichen, dem neuen Menschtum genügen um dessentwillen er da ist. Der Universalismus des freien Einzelnen muß einem Spezialismus des eingeordneten Einzelnen im Dienste der Gemeinschaft Platz machen, in deren Totalität jede fachliche Einseitigkeit ergänzt und ausgeglichen wird. Die einzelnen Tätigkeiten sind nur die selbständigen Glieder eines Leibes der von der Gemeinschaft gebildet wird, und als solche Glieder des Gemeinschaftsleibes mußte Goethe sie in seinem pädagogischen Gesamtwerk betrachten.

Von dem Augenblick ab da „der Mensch“ „der Gesellschaft“ Platz macht, da ihm sein Zweck nicht aus seiner Natur sich ergibt, sondern von der Gemeinschaft gesetzt wird, gewinnen auch die Mittel zur Erreichung des Zwecks eine andre Macht, und die Ausbildung des Fachwesens hat die Ausbildung des Maschinenwesens im Gefolge. Jede einseitige Tätigkeit im Dienste eines Zwecks führt zu einer Vervielfältigung wenn nicht Verselbständigung der Mittel zu diesem Zweck, und die Maschine ist das notwendige Ergebnis und Sinnbild einer Gesellschaft die vom Zweck gelenkt wird. Der allseitig ausgebildete Einzelne als Selbstwert bedarf keiner Sondermittel für Fachzwecke. Lenards Tagebuch, welches die Details der Weberei, von ihren handwerklichen Vorbedingungen bis zu ihrer maschinellen Vollendung aufzeichnet, hat die Absicht an einem bis ins Kleinste fachlich entwickelten Typus die Gesetze des Fachkönnens von Anfang bis zu Ende darzulegen, den Anspruch der Gemeinschaft an ein bestimmtes Gewerbe, die Wirkung dieses Anspruchs auf seine Technik, die Rückwirkung der Technik auf die Lebensweise, und die Ausbildung der Mittel für die wechselseits gegebenen Bedürfnisse. In dem großen Erziehungswerk durfte ein solcher Typus des Gewerbs als eines menschenformenden Gemeinbedürfnisses, als ein Bild der Gesellschaft im Kleinen nicht fehlen, da ja nach Goethes eigner Ansicht jedes einzelne vollkommen beherrschte Fach, jede bestimmte Tätigkeit ihrem Künner ein Gleichnis aller übrigen sein kann, jeder Beruf in nuce den Gang des Lebens überhaupt enthält.

Indem Goethe also von den Mitgliedern seiner Idealgesellschaft berufliche, zweckliche, gegebenenfalls maschinelle Ausbildung fordert, meint er sie nicht der Weltkenntnis zu entziehen und in spezialistische Beschränktheit zu kicken, sondern ihnen, freilich nur gleichnishaft, trotz der Entzagung das ganze Leben im Abriß wenn nicht für ihr Wissen so doch für ihr

Leisten zu geben. Aber trotz dieser Ausdeutung ist die Antwort d. Goethe auf die Frage Wilhelm Meisters nach möglichst fruchtbarer Tätigung bei möglichst harmonischer Selbstauswirkung — welches die jedes wohlgeratenen Jünglings und auch die des jungen Goethe problematisch genug, einerlei ob wir sie als mittelbares Goethesche Kenntnisanschein, ob wir sie als künstlerischen Abschluß des Wilhelm-Meisters-Romans mit den Antworten und dem Aufwand der Lehrjahre vergleichen oder über das Werk hinaus der Gültigkeit und Anwendbarkeit dieser oder vielmehr einzigen Forderung unsterblichen Weisen nach (früher hatte er nur Lehren gegeben, aber keine Forderung an die Gerechtigkeit aufgestellt). Die Antwort heißt: das Sein abdanken zugunsten Leistung, die selbständige Persönlichkeit zugunsten der Gemeinschaft. Frage »Wie werde ich vollkommen?« erhält den Bescheid »Weitlich!« Die Frage »Wie gestalte ich mein Leben?« erhält den Bescherungsspruch und tut im Dienst der Gemeinschaft! Wilhelm Meister, der viel Angeregte, durch alle Stufen hindurchgeführte und von allen Leben Gebildete, der Flästischste, Eindruckswilligste baunt sich in den konkretesten Beruf, er wird Wundarzt... und diese Schafft freier, ja schöner und vielbegabter Menschen endet als ein Zweckverband von Leuten in einem zukunftsstaatartigen Amerika.

Was bedeutet dieser Weg von Arkadien nach Amerika? Was bedeutet vor allem „die Entzagung“ in diesem Werk? Sie ist vieldeutiger als den ersten Blick scheinen möchte. Sie ist, zunächst biographisch betrachtet, nur ein Gleichnis für eine innere tragische Erfahrung Goethes, daß ans Ende gekommen sei, sich nicht nach seinem Titantenraum zu wenden habe. Sein Blick auf Napoleon und Byron, sein gelegentliches Bekennen, daß er imstande sei seine ganze Umwelt zu zerstören, wenn er sein Leben wolle, sein Nachruf an Werther „und hast nicht viel verloren“ auf den tragisch-elegischen Untergrund seiner heiten Ertragungsrede. Ist „die Entzagung“, als dichterischer Abschluß des Romans, die Erfüllung von Wilhelms Ideal? Heißt sie daß er gerade durch Einsicht in den nützlichengen Kreis die Vollkommenheit und Menschenganzheit, die er vergeblich durch Weltwandern, Werben und hundertjährige Arbeit erstrebt, daß er den Sinn des Lebens gerade in der Beschränkung des Endlich erfahren? Oder ist Ertragung nur ein Ersatz jenseit vieler Haupt, mindestens innerhalb der Gesellschaft unerreichbaren Vollendung, schafft sie ihm den höchsten Lebenswert, oder nur das Leben? Und ist Entzagung — als Lehre, als erzieherischer Anspruch schlechthin — losgelöst von dem Roman und seinem Helden — eine ewig-

Forderung, oder nur eine zeitliche, für ein bestimmtes, Goethen gerade gegenwärtiges Geschlecht, als Heilung bestimmter Zeittendenzen gemeint.. richtet sie sich an alle Schichten und Arten Mensch, oder nur an Durchschnittswesen? All diese Fragen wirft schon der Untertitel auf, und zu ihrer Lösung ist es nötig die Erlebnisse des Dichters und die Ansprüche des Pädagogen in den Wanderjahren abzugrenzen, das Gleichnishaft und das Wörtliche, den Grund und den Zweck darin zu sondern.

Wie Goethe zur Entzagung gelangt ist haben wir gesehen, von der Theatralischen Sendung bis zu den Wanderjahren. Für ihn selbst bedeutete die Anerkennung der Grenzen, also auch der Gesellschaft, ein Opfer seiner überströmenden Natur, doch auch die einzige Rettung und Sicherung dieser Natur .. und das Opfer das er hierbei bringen mußte war der schmerzliche Verzicht auf unbedingtes Sichausleben des leidenschaftlichen Herzens, aber nicht auf die allseitige Ausbildung seiner Geisteskräfte. Seine Persönlichkeit hatte er gegenüber der Gesellschaft gerettet. Seinen Romanhelden aber führte er über den Verzicht auf das Ausleben -- worin er nur Gleichnis Goethes ist -- bis zum Verzicht auf die allseitige Bildung die sein Ideal war, und über die Anerkennung der Gesellschaft bis zur Unterordnung unter sie. Hier hört die Entzagung im Roman auf, Gleichnis für des Dichters Erlebnis zu sein, und bedeutet entweder ein romantechnisches Erfordernis oder einen aus dem Werk herausweisenden Erzieheranspruch. Hier gabeln sich Bekenntnis und Forderung. Die eine Seite der „Entzagenden“ ist Goethe zugewandt und empfängt ihr Licht nur von seiner Schau des vergangenen eigenen Lebens, die andre ist nach außen gewandt und wirft die Strahlen seines Willens in fremdes, künftiges, zu gestaltendes Leben. Die Doppelseitigkeit des alten Goethe zwischen reiner Schau und erzieherischem Willen, die ihn neben den alten Plato, und seine Wanderjahre als halbdichterische, halb gesetzgeberische Utopie neben die Politeia stellt, wird hier dem Leser zum Problem bei der Deutung und Anwendung des Werks. Dazu kam noch folgender engere Zwiespalt: die Lehrjahre waren vor allem Dichtung und Bekenntnis.. die Wanderjahre knüpfften, wie wir sahen, nur aus bestimmten Opportunitätsgründen an den Bildungsroman an, trotz ihres andersartigen, nicht mehr bekenntnishaften Ursprungs, und Goethe mußte die Bekenntnis-elemente in dem fremden Zusammenhang mitschleppen und mit ihm ausgleichen, zumal Wilhelms Charakter und Schicksal.

Wilhelm Meister war ursprünglich entstanden als Gleichnis der Goethischen Richtung und Bildung, wenn auch nicht gerade der Goethischen Kraft, und ward dann, durch jene außerdichterische Rücksicht, in den Wanderjahren beibehalten worden, nachdem Goethe längst die Stufe überschritten

hatte da Wilhelm noch Gleichnis für ihn selbst sein könnte. Will in den Lehrjahren, die ja mit und um seinen Lebenslauf als Goethes Weltgleichnis konzipiert wurden, die sinnbildliche Mitte, das aktive Reagens für sämtliche Bildungskräfte. In den Wanderjahren ist es lustiges Erbstück, und da dies Werk von der Gemeinschaftsverzeichnung von der Einzelbildung — Goethes früherem an dem Reagens Wilhelm zeigenden, aber jetzt erledigten Problem — handelte, ist es hier nun als aktive oder passive Hauptperson unnötig, und bestensfalls ein vielen, ein Mitglied, nicht das zentrale Versuchsobjekt, nicht das Ziel des Ergebnis der Gesellschaft. Goethe konnte ihn hier fast nur in Korrespondenten, sozusagen als Reiseführer, aber nicht mehr als Person brauchen... wie z. B. Faust im ersten und im zweiten Teil die Person, d. h. das Gegenbild des Goethischen Menschthums und der lichen Fragen der Goethischen Probleme ist, als die sich aus diesem Muthum selbst, nicht nur aus einer jeweiligen Lage Goethes ergaben. Das Gegenbild des Goethischen Genius, des Goethischen Wesens. Was war in den Lehrjahren nur Gegenbild gewisser Goethischer Lebenseinfüllungen und Errichtungen die sich geändert hatten, und darum Lebenslauf als Gleichnis Goethes selbst auch im zweiten Teil Bekennnis bleiben und eine Wendung vom Sein zum Leisten vielleicht sich dort dichterisch, d. h. gesellschaftlich, in einer Form die auch Goethes Person entspricht, in Unterordnung, sondern als Herrschaft. Aber Wilhelm, schon in den Jahren nur seiner Lage, nicht seinem Wesen, geschweige seinem Genie, ein Gleichnis Goethes, war in den Wanderjahren, als die aus jenen kommenden und zum dichterischen Gleichnis drängenden (d. h. W. Gestalt hervortreibenden) Probleme langst abgetan waren, nur noch ein Goethe nun einmal aus sekundären, aus Bequemlichkeitssünden seine Erziehungs-utopie als eine Fortsetzung seines Bildungsromans er war ohne Bekennnis, ja fast ohne Problemwelt, bestensfalls in Held — wie denn Goethe jene Inkovenienz durch den Untertitel dargestanden angedeutet und zugleich verschleiert hat.

Wilhelm ist also einer der Entzagenden, aber nicht mehr gerade einzige oder wesentliche Gleichnis für die Entzagungsform des Goethischen Genius, wie er in den Lehrjahren das Gleichnis für die Nachform des Goethischen Genius war, und wie der alte Faust das Gleichnis für die Entzugsform des Goethischen Genius ist. Er wird als Wunderart ein liches Cilied der Gesellschaft, weil er denn doch mit den übrigen Mitgliedern des Romans aus den Lehrjahren übernommen war und einem Gemeinsamzweck wie diese zugeführt werden mußte. Das Ende seiner Laufbahn

also nicht mehr als symbolische Antwort auf die Fragen zu verstehen die er in den Lehrjahren als Gleichnis des allsuchenden, zur Harmonie der Persönlichkeit mit sich und Gesellschaft strebenden Goethe gestellt hat, sondern als pädagogische Antwort des jenen Fragen entrückten Weisen (nicht Dichters, nicht Bekenners) Goethe an die vielen durchschnittlichen tüchtigen und ernsten, aber nicht schöpferischen Menschen der ihn umgebenden Gesellschaft die in ihm ihren Führer verehrten, und deren heilbringende Lebensleitung eine Aufgabe des verantwortlichen, gesetzwissenden und gesetzgebenden alten Führer-denkers Goethe war.

Um diese Antwort recht zu begreifen, müssen wir achten auf die besondere Zeitsorte von Zöglingen welche Goethe bei der Abfassung seines ErziehungsWerks vorschwebte, und welche auf seine Erziehungs-mittel, auf die Formulierung seiner Sätze, auf die Gewichtsverteilung seiner Winke und Ansprüche eben soviel Einfluß hatte wie seine eigne Natur und der Gang seines Lebens. Denn jeder Pädagog dem es ernst ist und der nicht bloß erzieht, um seine Grundsätze anzubringen, sondern um wirkliche Menschen zu formen, richtet sich nach den Zöglingen, um sie auf Grund der in ihrem Charakter gegebenen Möglichkeiten dem Ideal zuzugestalten. Das Ideal selbst ist ihm erwachsen aus den Forderungen seines Seins und den Erfahrungen seines Werdens. So sind auch hier die Wanderjahre Anwendung eigenen vergangenen, dichterisch bekennbaren, denkerisch deutbaren Erlebens auf fremdes, künftiges, mit allen Mitteln des Dichters wie des Denkers zu erziehendes Leben. Nach Ursprung, nach Zweck und nach Gattung sind die Wanderjahre eine dichterisch pädagogische Utopie.

Erziehung ist zugleich Entwicklung der dem Erzieherideal gemäßen Kräfte im Zöglingsmaterial (sei es ein Einzelner, sei es ein ganzes Geschlecht) und Gegenwirkung gegen die ihm ungemäßen. Nur an Edle, Einsichtige, Einthätte konnte Goethe sich von seiner Höhe herab unmittelbar wenden und mußte die stufenweise Hinab-verbreitung und -verbreiterung seines Wirkens zu den Mittleren und den Massen den bereits Erzogenen überlassen, genau wie die Beteile eines Königs erst durch befugte und bewährte Zwischenglieder die Gesamtheit stufenweise erreichen: die weltliche Herrschaft ist nur ein Gleichnis der geistigen. Der Königs-Weise erzieht erst die Erzieher und so hinab bis zur Masse. Denn jeder kann unmittelbar nur auf den wirken mit dem er irgendein Wesentliches geistig gemein hat, jede Stufe nur auf die nächstanschließende, und die Anerkennung einer seelisch geistigen Hierarchie (die treilich nicht mit der ständischen oder blutlichen zusammenzutreffen braucht — ihr Zusammenfallen wäre eben das eigentliche Ideal einer Politeia) ist der Grundzug jedes wirklichen Erziehers seit

Plato gewesen.

In den deutschen Menschen der dritten nachwachsenden Generation die Goethe wirken konnte und wollte sah er für seinen Samen als gegen Boden: Seelentüte, Geist, Wahrlöslichkeit, treulichen Ernst, Genügsamkeit, als Gegenarten gegen die er sich vor allem zu wenden schweitende Romantik, untrütbare Traumen und Träubeln, Manfreiem Weltsinn und offnem Blick, hemmungslosen Gefühlshabens oder Geistes- und Seelenkult, schwelgenden Subjektivismus, Man praktischer Ordnung und Einordnung, Eigenbürokrat und Sonder Originalitätssucht, kurz alle diejenigen Eigenschaften die er seit dem und Driang nur allzunah kannte, die durch die deutsche Romantik Spekulation gewissermaßen legitimiert, ja idealisiert waren oder sehr begünstigt durch die deutsche Kleinstaatenheit, begründet in den Tugenden des deutschen Geistes – es sind Krankheitserscheinungen selben Organismus welcher Luther Kant Novalis Fichte Hegel hbringen konnte. Mit jenen deutschen Grund-eigenschaften als guten und gegen diese geschichtlichen, zumal zeitgenössischen Ausartungen Goethe also sein Erziehungideal zu formulieren, zu dem er durch Kritik, Segnungen und Note seines Wesens und Schicksals gelangt – wir sahen wie. Als Goethes Gegenwirkung gegen das über schwenglich mit, das absolute Ich, die bild- und tatlose Spekulation um den physischen Raum, aber gegen speziell deutsche Auswüchse seiner Zeit, ist unterstützte Verhetterlichung der nachtmalen Romant, der sachlichen Ordnung, der begrenzten Werklust und des Berufs im Dienst der Gesellschaft zu begreifen. Es gibt die Heilmittel gegen die leidlichen Ers und um auch nur das runde und gesunde Menschenbild zu bewusstete er das Gegenteil dessen rufen was das Maß nach einer Seite verschoben hatte. Was schon da ist braucht man nicht zu fordern drum wäre Goethes padagogischer Wunschbild, bei völlig gleichem Stil von seiner Seite, nach außen hin anders formuliert worden, wenn unter Franzosen oder Engländern oder den Deutschen der Begriff zu verkünden gehabt hätte: es hätte dann wahrscheinlich mehr sozialer oder individualistische Zuge getragen. Aber dadurch daß er sich eines von dem forderte, aus seinem Lebensweg und Bedürfnis herau den Deutschen nachher von ganz an der Seite her erfüll wurde, und als er es sich dachte, erscheint er als Prophet des künftigen Deutsch ja als Prophet eines sozialen, technischen und weltfältigen Zeitalters weit über seine rein hygienisch gedachten Wünke nach der Gegenzeit weitergeschritten ist.

Das Amerika das es heute gibt hat er weder gehaht noch gewünscht, und was er in den Wanderjahren als Arznei verschrieben hatte würde er mit Stämmen als einziges Nahrungsmittel verwendet sehn. Er, im Vollbesitz des harmonischen Menschthums und erfüllt von dem Ideal eines Volkstums und Staats in dem der tüchtige Mensch Zweck und Mittel zugleich sein konnte, sah vor Augen als bösen Schaden nur die Überspannung des Ich, nicht die der Gemeinschaft. Gegen diese hatte er keine Mittel nötig und ahnte nicht daß die Heilmittel gegen die Ichsucht, einst verselbständigt, zum entgegengesetzten Übel führen würden, das einen so furchtbaren Arzt wie Nietzsche benötigte. Die Pädagogik der Wanderjahre, so gewiß sie höchste Weisheit ist, ist also nicht absolute aus ihrem Zeitraum herauszulösende und beliebig anwendbare Weisheit: sie ist für eine bestimmte immer wiederkehrende Krankheit, aber nicht für alle Krankheiten und nicht für jede Gesundheit das Heilmittel. Sie verlangt Pflicht, soziale Einordnung, Leistung als ein notwendiges Element, nicht als einzige Form des Gemeinwesens und des Einzelnen, sie gibt den zeitlichen Weg zu einem ewigen Ziel. Das ewige Ziel, dem Dichter Goethe offenbart, ist der gesunde Mensch als Mitglied des gesunden Volks . . . der zeitliche Weg, vom Erzieher Goethe zwischen dem romantischen und dem politischen Deutschland gewiesen, ist Starkung aller praktischen Gemeinschafts- und Berufskräfte, gegenüber allen schwärmerischen Sonder- und Ich-trieben. Dabei nahm er vieles als möglich voraus was heute wirklich und allzuwirklich ist, und wenn seine Wegweiser hier und da gerade heute veraltet sind — das Ziel das er gesteckt ist es nicht und wird es nie.

Auf der pädagogischen Weisheit beruht der Wert der Wanderjahre, nicht auf ihrer dichterischen Gestaltung, und ihr Kern und Hauptstück ist die pädagogische Provinz, worin die Dichtung, als die Kraft Unwirkliches durch Sprache zu vergegenwärtigen, in den Dienst eines gesetzgeberischen Zwecks gestellt wird und Goethe durch Bild vorwegnimmt was ihm durch Tat zu verwirklichen nicht gegeben war.

Wir wollen kurz einige der Erlebnisschichten des Romans und seiner Einlagen zu sondern suchen, und dabei die größere oder geringere Nähe zeigen einerseits zum ursprünglich dichterischen Gefühl Goethes, anderseits zu dem pädagogischen Gesamtzweck auf den alles in diesem Werk sich bezieht. Denn wie die theoretischen Elemente der Wanderjahre noch, wie fern auch immer, aus Goethes dunklem Leben gespeist und abgezogen sind, so sind ihre dichterischen Elemente, wie locker auch immer, noch bezogen auf seinen Zweck. Der Zweck selbst aber hält alles, auch das untereinander Verschiedenste, das noch Dichterisch-gefühlt und das schon Theo-

retisch-formulierte zusammen, und ihm allein müssen wir uns immer jwärtig halten, um weder die Menschen noch die Handlungen noch die Fortsetzung der Lehrjahre als Selbstzweck zu nehmen, da es aller Weisheit weder ausmacht oder bedingt. Einige Motive sind nur um dieses Ziel willen, nur aus dem Zweck entstanden, andre haben zwar einen ehrlichen Ursprung, müßten sich aber dann, im Geiste der Wanderjahre, nach diesem Zweck richten: ganz freies Walten der Phantasie, des reifen Dichters, unabhängig vom Zweck, gibt es in diesem Roman nicht, wenigstens nicht, so sein Dichtertum nicht abgedankt hatte, sondern es benutzte.

Ihrem dichterischen Ursprung, nicht ihrem pädagogischen Zweck, sind, mit einigen Übergängen im großen Ganzen folgende Schichten unterscheiden, nach dem Grade wie darin das Dichtertum, der Dichter, das er lebtes, Erfahtenes zu gestalten, überwiegt über den das Werk durchwirken, didaktisch-pädagogischen Zweck. (In der Dichtung ist die Schriftform das Maßgebende, in der Weisheit der Gedanke.)

Zuerst: die eingelegten Novellen, vor allem Der Mann von Fünf Jahren, ferner (Bearbeitung einer französischen Novelle) Die pilgernde Nonne, Wer ist der Vertrater, Die gefährliche Wette, Nicht zu weit, das Leben Die neue Melusine. Sie sind alle aus derselben Lage, und handeln von den Zeichen und Wirkungen der Leidenschaft, des Temperaments, all den aus dem Blut kommenden Gefahren mit ihren dichterischen Ausdrucks- und Gegenwirkungen. In diesen Novellen wird der erste Unterricht in amüstigen Handlungen gezeigt und gefordert, der bald reiche, bald vergebliche Kampf des leidenschaftlichen Menschen gegen die Leidenschaft. Überall fühlen wir hier die feinste oder nahste Nachahmung von Goethes eignem langjährigem Kampf gegen seine überstürzte Natur... im Mann von fünfzig Jahren meint man ein Nachstreiten der Leidenschaft zu versputzen, den Konflikt zwischen Jugend und Alter, den Abgang von der Jugend, freilich nach völliger Überwindung mit ironischer Mut und fast schalkhalter Erfahrung betrachtet. Innerhalb der geschilderten Wanderjahre sind diese Novellen der einzige Bereich in dem die Leidenschaft, die Wallungen des Bluts, die unwillkürlichen Regungen des Menschen überhaupt noch erscheinen. Überall sonst herrscht bereits, in den Schlussseiten der Lehrjahre, der bewußte Wille und die strebende Macht. Nur durch die eingelegten Novellen kommt in das Werk über doch ein spezifisch-dichterisches Leben, welches ja ohne den Kampf zwischen „Blut und Urteil“ nicht denkbar ist, unter lautem Verstoß gegen die in der schon ganz durchgeisteten Sphäre vollendetes Frische und bezauberndes Zöglinge.

Die Gegenwart der dunkleren Seelenkräfte ist der dichterische Kompositionswert der Novellen, und die bloße Gegenwart eines solchen erdnahen, bluthaften Lebenskreises ist dichterisch wichtiger als die Verknüpfung ihrer Handlung mit der Haupthandlung, die wenigstens stellenweise versucht wird. Daß auch von dem pädagogischen Zweck aus in einem Werk das den ganzen Kreis der erzieherischen Faktoren und Objekte behandeln sollte der Bereich der Leidenschaft nicht fehlen durfte, sei hier nur beiläufig erwähnt. Liebe, Leichtsinn, Neugier, Übermut, jede Hybris des Charakters welche die Harmonie des Einzelnen mit sich und der Gemeinschaft stört, den Menschen gefährdet oder gefährlich macht, führt in diesen Novellen zu dichterisch fruchtbaren Konflikten, Wirrnissen, Abenteuern und zu moralisch wirksamen Exemplen.

Übrigens sind diese sämtlichen Novellen die Fortsetzung der ersten Goethischen Novellen-reihe, welche ebenfalls in einen didaktischen Rahmen eingeschlossen war; in die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter . . nur daß jetzt die Didaxis bis zur Pädagogik gesteigert, nicht bloß der Erkenntniswert, sondern geradezu der Warnungs- und Mahnungswert der Vorgänge bezweckt ist. Nach Ton, Lage, Stoff- und Motivkreis sind die Novellen der Wanderjahre denen aus den Unterhaltungen nah verwandt: Berichte eines bis zur Frschütterung mitühlenden und bis zur Ironie darüberstehenden erfahrenen Menschenkenners über merkwürdige Fälle die aus dem Kompetenzstreit zwischen Blut und Gesetz, zwischen Pflicht (sei es gewählt, sei es gegebene) und Neigung, zwischen Daimon und Tyche entstehen, innthalb einer gefügten, unangezweifelt gültigen guten Gesellschaft.

Niegends wird die Gesellschaft selbst in Frage gestellt, sogar nicht in dem Märchen *Die neue Melusine*, und die Wohlanständigkeit waltet mit dem Anspruch eines ewigen Sittengesetzes. Die Natur erscheint nur als ein bereits durch die Gebote der guten Gesellschaft modifizierter Bereich, mächtig genug um sie reizvoll zu bedrohen, niemals mächtig genug um sie zu durchbrechen oder zu verwandeln. Das gilt von der Menschennatur, die selbst an der Grenze des Wahnsinns und Verbrechens noch gesittet bleibt, wie von der elementaren, welche nur als menschlich gepflegte Stadt- und Landschaft, als Garten, Park, Acker oder Baumschlag ausgemalt wird. Trotz der äußersten schmerzlichen Spannungen kommt eine eigentliche Tragik in diesem Bezirk nicht auf . . alles wirkt wie ein vorher abgekartetes Spiel zwischen den gesellschaftsbedingten Menschen und den übergesellschaftlichen Mächten, bei dem beide von vornherein gewiß sind die von der guten Gesellschaft gegebenen Spielregeln nicht zu verletzen. Weder das Dämonische noch das Tragische übt hier seine Macht bis ans Ende, wie in den Lehr-

jahren oder den Wahlverwandtschaften — ein Schicksal wie das Ot oder Gestalten wie der Harfner und Mignon könnten in dieser gesetzten Luft nicht mehr entstehen und atmen.

Das Dämonische verknüpft, verwirrt und droht, aber es zerstört und sprengt nicht, es zerdrückt und entrückt nicht . . . vor dem Geltige der Gesellschaft macht es halt und es verhängt nicht den Tod, nur die Wahrheit. Das Tragische wird überall durch Verzicht und Entsaugung vor den Menschen zurückgeschreckt, und keine noch so heitige Fischütterung kann den Menschen aus dem Bann des gefürrten Lebens.

Die zweite Schicht der Wanderjahre sind diejenigen Teile die unmittelbar an den Gestaltenkreis der Lehrjahre anknüpfen, und die dort Lernenden als Ausgelehrte durch die Welt führen. Hier überwiegt die didaktische schon weit mehr. Die Leidenschaft und alle daraus hingehenden Verwicklungen sind völlig ausgeschieden; nur das Streben nach Leisten bestimmen die Handlung, und anstelle der Konflikte sind wir Aufgaben, anstelle der Gefahren Hindernisse, anstelle der düsteren Schicksale geheimnisvolle Anstalten, alle aber für die Vernunft als bestimmt gedacht. Alle Personen in diesem Bereich, einerlei welchen Temperaments, sind mehr oder minder wissend, auch die noch nicht gereiften wenigen, willig und lenkbar — von dem Musterzögling Felix und seiner mutwollenen und einsichtigen Freundin Hetsilie bis hinauf zu Makarie. Diese kennt nicht nur die Gesetze und Pflichten, sondern lebt bewußt in den ewigen Naturregesetzen selbst, gleichsam im Reich der Ideen, im Übermenschlichen, und ist über den praktischen Betriebsverstand wie über die Vernunft hinaus bis zur Eileuchtung gelangt vor welcher die Trübungen der Materie und des Zufalls, der Empirie wie der Theorie verschwinden. Sie sieht quer durch alle Lebensvergleichungen, subjektiven Gründe und objektiven Beschränkungen der Menschen die gerügten Prinzipien des schlechtes und Handelns, wie astronomische oder mathematische Gesetze. Die „schöne Seele“ ist hier erhöht bis zur vollkommenen Sehnsucht nach dem Erscheinen, der Kralle und der Grinde, sondern die Vernunftgesetze selbst. Alle andern Figuren sind mit der Menschenleidenschaft beschäftigt, Makarie reicht darüber hinaus hinweg und rät aus der zwecklosseinen Gottesschau. Mit gutem Grund hat daher Goethe seine Weisheit, seine überpraktische Kenntnis der Vernunftgesetze, als Bruchstücke aus Makariens Archiv gegeben. Nur Makarie in der Sphäre derselben Einsicht kraft welcher Goethe sich zum Erleben endlich reit fühlte. Die anderen Figuren sind die vernunftgetrennten Brüder aus Goethes Gottesschau abgeleiteten Winke, Makarie ist die Vernunft.

dieser Gottesschau selbst, seine eigentliche „Eingeweihte“.

Auch hier haben wir die Erklärung dafür daß er seine damalige Idee der heiligen Weisheit als Frau verkörpert in dem mehrfach erwähnten Prinzip seiner Natur, das durch die Schlußverse des Faust besiegt wird. Makarie gehört in die Reihe der Seherfrauen die im europäischen Schrifttum mit Platoss Diotima anhebt. In dem Erziehungsroman, der den Gesetzen der werktätigen und entsagenden Gemeinschaft gewidmet ist, ist sie zugleich inmitten der verschiedenen Fach- und Führergestalten, der Spezialisten, Kenner und Ordner, der Zöglinge und Erzieher, die ruhende Mitte der all-durchdringenden Schau die jedem vernünftigen Tun vorangehen muß, und durch völlige Kontemplation der Allempfindenden, daher Leidenden, zugleich der Gipfel der Entzugsung. Sie allein wandert nicht sondern ruht, wirkt nicht sondern schaut, und will nicht sondern empfindet, durch alles Einseitige hindurch. Ihr physisches Leiden hat einen ähnlichen Sinn wie Ottiliens Kopfschmerzen, und sie muß in ihrer Jugend ein Ottiliensartiges Geschöpf gewesen sein . . . wie Ottolie, wenn man sie sich als überlebend denken dürfte, zu einer Makarie reifen müßte. Das körperliche Leiden ist bei Goethe ein Zeichen für das wehrlos wissende Mitschwingen eines einzelnen geistlichen Organismus mit den Gesetzen des Weltganzen. Wo viel Weisheit ist viel Leiden, und die Überwindung des seelischen Leidens durch passive Weisheit läßt dem Körper die Empfindlichkeit zurück.

Im „Mann von fünfzig Jahren“ erscheint Makarie nicht nur um die Novelle aus technischen Gründen mit der Haupthandlung zu verflechten, sondern weil die zweite Sphäre des Romans, die Vernunft-sphäre, mit der ersten, der Leidenschaft-sphäre unmittelbar verbunden werden kann nur durch sie, die allein in beide zugleich, als Wissende in die Vernunft-sphäre, und als Allempfindende, Allmitschwingende in die Leiden-sphäre hineinreicht, obwohl sie über beide hinausreicht in die Erleuchtung, worin Vernunft und Leben, cogitatio und extensio, keine Gegensätze mehr sind. Makarie ist Gipfel und Überwindung, Treffpunkt und Gleichungspunkt beider Sphären.

Was sonst aus den Lehrjahren übernommen wird, ist durchweg aus dem Bereich der Leidenschaft, der Irrnis und des Abenteuers in den Bereich der vernünftigen Pflicht, des Berufs, des Strebens gehoben (was gewiß keine eigentlich dichterische Hebung ist) . . . selbst der Schelm Friedrich und die Sünderin Philine sind Pflicht- und Berufsmenschen geworden. Dem Theater, dem sinnlichen Bereich des Abenteuers und der Leidenschaft, dem pflichtlosen Zauber, wird in den Wanderjahren geradezu eine Absage erteilt, mit wehmütiger doch entschlossener Strenge. Und die dämonisch-

poetische Welt Mignons spielt nur als ferner matter Abglanz, als landschaftlicher Schimmer noch herein, bei der (nicht sehr glücklich, weil allsichtlich um der Vollständigkeit willen) in die Mignon-gegend ver-Begegnung der schönen Witwe, des Malers und Wilhelms. Das Bedie die selbständige Novelle Der Mann von fünfzig Jahren, die zu unreich und zu gewichtig war um wie die anderen bloß als erzählende lage behandelt zu werden, mitder Haupthandlung zu verflechten, und non, jenes zauberhafte, schon mythisch gewordene Element der Leh welches dort wesentlich und unentbehrlich, hier aber der ganzen A nach nicht unterzubringen war, für die Wanderjahre zu retten, hat da gleichzeitig befriedigt werden sollen. Ein Wilhelm Meister-roman Mignon schien undenkbar, aber Goethe konnte nicht mit seinem technischen Vorsatz ein Leben wieder bannen das diesem Kreis schon entrückt Mignon, das Schicksals-geheimnis, hatte im Bereich der Erzäh keine Stelle mehr.

Die dritte Schicht der Wanderjahre hat, obwohl sie den eigentlichen des Werks enthält, wozu das andte nicht Rahmen und Beispiel ist. Dichtung fast nichts mehr zu tun: sie stammt völlig aus dem erzieherischen Zweck und bedient sich der Phantasie nur, um theoretische Erkenntnisse und praktische Forderungen einigermaßen im Zusammenhang mit der Romanhandlung zu veranschaulichen: die pädagogische Provinz. Sie gehört zu Goethes Weisheit, nicht zu seiner Dichtung, und ihren Platz wird bestimmt durch unser Urteil über die Wanderjahre als Erziehungsbuch.

Nicht einmal mehr die Muhe einer gleichmäthigen Einkleidung der Erkenntnisse und Forderungen gibt Goethe sich bei der vierten Schicht der Wanderjahre, bei den Maximen, Reflexionen oder Lehrgedichten die zusammenhang oder Einlage des Werkes bilden. Hier ist der Weg von Erlebnis-Bild, von Bild zu Gleichnis, von Gleichnis zu Lehrsatz, die drei Stufen der Sublimierung und Extrahierung des geistigen Zwecks aus dem sinnreichen Stoff, der theoretischen Formel aus der dichterischen Schau, vollendet. Dem breiten Unterbau der Wanderjahre, der dichterische Elemente entstehen, über die kaum noch dichterische Utopie, erhebt sich zuletzt die kühne und gewandlose Spruchweisheit welche die Mitte und der Grund des Werkes ist. Denn die Weisheit ist in Goethes Alter früher da als die dichterische Einkleidung. Handlung und Charaktere sind jetzt eigenverfügt oder in früheren Jahren rein dichterisch konzipierte und benutzt worden um einem schon selbständig gewordenen, aus Goethes Gesamttheater gelösten Wissen und Wollen als allegorisches Gleichnis und Schmuck-

gefälliges Vehikel zu dienen. Während Goethe früher in Gestalten und Bildern lebte und dachte aus denen dann sich der Geist entwickelte, der Sinn gleichsam herausstrahlte oder sprühte in Spruchweisheit, während die Weisheit also nur eine Begleitung, eine Folge, eine Funktion seines ursprünglich dichterischen Erlebens und Schauens war, ist es jetzt umgekehrt, und das dichterische Vermögen, das Bedürfnis nach Bild und Bau — noch immer mächtig und dringlich genug um Goethe bis zum letzten Atem zu beschäftigen — steht doch im Dienst seiner verselbständigte[n] Weisheit, als Allegorie und Dekoration.

So sind die Wanderjahre von einem Weisen geschrieben der dichten kann, nicht von einem Dichter der weise ist: sie sind durchaus ein reines Alterswerk Goethes, d. h. ihre Gesamtkonzeption, nicht nur ihre Ausführung, gehört schon derjenigen Stufe Goethes an auf der er vor allem Weiser, und als Bildner ein reiner Allegoriker und Dekorateur war. Auch das unterscheidet sie sehr vom zweiten Teil des Faust, dessen Konzeption noch in die dichterisch-symbolische Stufe Goethes fällt, wenn auch die Ausführung im Einzelnen sich in die allegorische Zeit hineinzieht und deren vielfache Spuren trägt. Faust ist ein Gesamt-lebenswerk des Dichters Goethe an dem auch seine Altersweisheit mitgearbeitet hat, und mindestens die beiden Hauptgestalten und Träger auch des zweiten Teils sind dichterische Sinnbilder und nicht Allegorien, nicht bloß herübergenommen und benutzt zu neuen, ihm Ursinn fremden, nur der Altersweisheit gemäßen Zwecken, wie der Wilhelm Meister der Wanderjahre. Diese sind nur scheinbar, nicht wie der Faust wirklich, die Weiterbildung eines dichterisch entstandenen Gebildes. Im Faust II gehören Einzelheiten, nicht die Grundzüge, dem Alter an, in den Wanderjahren ist es umgekehrt. Darum bleiben die Wanderjahre das eigentlich bildnerische Alterswerk Goethes, das umfassende Ganze worin wir Goethes Altersart am selbständigesten, am wenigsten durch „zweite Jugend“ verwandelt und durchglüht (wie im Divan) und am wenigsten durch das alterlos Goethische Gesamtwesen getragen und gehoben (wie im Faust II) begreifen können: vor allem ist die Prosa der Wanderjahre das vollkommenste Beispiel für den prosaischen Altersstil Goethes.

Der wird bestimmt durch die fast übersichtige Helligkeit des Durchblickens, den Willen zur Distanz von den Gegenständen um jeden Preis und die entrückte Höhe seines Standpunktes bei dem Bedürfnis nach eindringlicher, lehrhafter, erzieherischer Deutlichkeit. Als Nebenfaktoren mögen noch an dieser Prosa mitgewirkt haben: die langjährige Amtspflicht einer nicht vom Menschlichen sondern vom Sachlichen bedingten formel-

haften, umständlich abwägenden, gemessen kühlen Sprache . . diedigkeit sich gegen den immer häufigeren Andrang der Außenwachsendem Ruhm und zunehmender innerer Vereinsamung däisches Zeremoniell zu sichern . . und die Gewohnheit des Diktiergrittliche Klarheit, da es sich nicht mehr um Gefühlssausdruck son Mitteilung, Belehrung und Ordnung handelte, da Goethe nicht sondern für andre seine Einsichten veröffentlichte, dabei gehalten, da es nicht galt Freunde ins Vertrauen zu ziehn, zu überwältigen, sondern von oben herab innerhalb ihrer Grenzen aufzukommen der alte Goethe als Meister und nicht als Seelentreund sprach, natürliches Ergebnis von Deutlichkeit und Distanz! zeremoniellständlichkeit sind schon aus der Einstellung Goethes bei seinem Werken erklärt. Denn wer einladunglich wirken will, ohne das Gese bis an die eigene Seele heranzulassen, ohne sich ihm als vertraut aufzuschließen oder sich in die fremde Seele hinzugeben, der muß zugehen: der muß durch feierliche und bedeutsame Haltung, durch Rittert und Zeremoniell die Geister beeindrucken, die er nicht erwarten umwerben mag. Und wer deutlich werden will, ohne Glut, Spannung Lebhaftigkeit der Sprechweise, rein durch das Gesagte selbst, der muß einanderlegen, darlegen, durch Extensität einkicken was ihm an gesetzter Intensität abgeht.

Jeder Stil, jeder Tonfall entspricht einer körperlichen Haltung, bärde und verrät nicht nur das Wissen, die Gefühle oder Gedanken des Uthebers, sondern auch sein Gehaben und darüber hinaus die Rasse und Seelenschicht, Adel oder Niedrigkeit jenseits seiner Begabung seines Umfangs. Was sieht man für einen Menschen vor sich als der Wanderjahrer? Einen holten Herrn der sich herabläßt, der unspektakulärer Feine hält, manchmal leutelig, nie vertraulich, manchmal hält, nie warm, niemals aus dem Stegreif sprechend, sondern stetslicher Überlegung und beim Beginn jedes Satzes den ganzen Zusammenhang fast pedantisch voranmüssend, einen Mann der weiß, daß der Hörer nicht wissen können und nur durch ihn (aber auch nicht erfahren können, der viel für sich behält, der sich scheut sich etwas geben oder Perlen vor die Säue zu werfen, aber zu hochlich, zu stolz und zu gütig zugleich um seine Überlegenheit auszunutzen oder zu fühlen zu lassen, vielleicht bereit soweit als möglich entgegenzukommen und seine Macht, sein Geheimwissen, mehr als Reiz seiner Macht nutzend denn als Schranken. Er behandelt den Hörer nicht als Idioten zeigt daß er Welt darauf legt von ihm verstanden zu werden, wenn

nicht ganz verhehlen kann daß der Hörer vielleicht noch nicht ganz dafür reit ist. Er gibt sich eine Haltung die ihm nicht gemäß ist wann er mit sich allein ist, und die Höflichkeit, leise Starre, betontes Würdegefühl und erzwungene Beweglichkeit und Heiterkeit vereinigt: kurz, man merkt daß dieser Sprecher nicht zu seinesgleichen sondern zu Tieferstehenden spricht, über Dinge die ihn bewegen, die er aber doch in der Sprache der Hörer künden muß, ohne zugleich zu verraten wie sehr sie ihn bewegen, oder wie sehr sie sein Eigenstes angingen.

Die Zwietart der Wanderjahre, daß sie Bekenntnisse eines einsamen Herzens und Lehren eines verantwortlichen Gemeinschaftsbildners zugleich sind, beherrscht auch ihren Stil: sein dämonisches Wissen soll er anwendbar machen, erzicerisch ausdrücken in der Sprache der Gesellschaft zu der er redet. Seine Weisheit reicht weiter als die gesellschaftlichen Sprachmittel deren er sich als Erzicher notgedrungen bedienen muß, und so erleben wir auch und grad an Goethes Altersprosa (also wo er nicht als Seher und Sänger übergesellschaftlich-rhythmischem reden darf oder kosmisch-bewegt sich zwecklos ausdrücken muß) das zugleich rührende und manchmal ungeduld-weakende Schauspiel, daß der geheimnisvolle Zeus sich in den Galarock des Geheimräts zwängt, um überhaupt vor seinem Publikum gesellschaftlich erscheinen zu können. Die Geheimrätslichkeit ist halb freiwilliger Zwang, halb willkommner Vorwand (der schließlich ihm zur zweiten Natur geworden) um sein eignes Unantastbares mit einer gesellschaftlichen Schranke zu sichern und doch innerhalb der Gesellschaft sich nötigentlich mit-teilen zu können, nachdem er nun einmal zugunsten der Gesellschaft auf das sprengende Titanentum verzichtet hatte, und zugunsten seines expansiven und sympathetischen Menschthums auf die einsam nackte Giottlichkeit verzichten mußte. Den Zeus konnte die Gesellschaft weder verstehen noch ertragen, den Geheimrat mußte sie schließlich ehren und konnte sie zur Not begreifen, und drum bediente er sich der Geheimratsmaske gern auch da wo es Übergeheimrätsliches zu künden oder wenigstens ahnen zu lassen galt. Das ist seine Altersprosa: gesellschaftliche Distanz als Vorwand einer übergesellschaftlichen, die er nicht mehr geltend machen durfte wenn er überhaupt auf Verständnis rechnete, und wiederum gesellschaftliches Entgegenkommen und Herablassen als Form eines übergesellschaftlichen Mitteilungsbedürfnisses für das er keine Herzensvertrauten, keine Mithübler mehr um sich sah. Zu göttlich um seinesgleichen zu finden, zu menschlich um selbstgenugsam zu schweigen, zu vornehm um unter seinem Niveau zu reden, schuf er sich eine künstliche Sprache aus Elementen seines Dichtertums und den vornehmsten Formen gesellschaftlicher

Mitteilung, aus geistiger und sozialer Entrücktheit.

Ein wichtigstes grammatisches Zeichen dieses Zustandes ist zunächst der Gebrauch bestimmter Lieblingsworte als Chiffren; sie werden in Goethes Altersprosa eingesetzt wo er bestimmte typische Erfahrungen bekräftigt für deren individuellen Gefühlsausdruck ihm die Sprache nicht genügt oder fehlt. Solche Worte sind: „heiter“, die schon erstarrte Formel für die Art optisch-seelischen Glücks . . . „geistreich“, die Formel für die dringende Materie durch die Vernunft, ungefähr was wir heute „geistigt, beseelt, genial“ nennen . . . „angenehm“, die Formel für jede sinnliche Anziehung, ebenso sehr unstem „reizend“ „verlockend“ „süß“ als unstem „freundlich“ „gefällig“, selbst „entzückend“ verweist auf „behaglich“, die Formel für alles Genügen im gegebenen Zustand, die Ruhe im eignen Sein und seiner Umgebung, endlich „bedeutend“ . . . Formel für jeden die sinnliche Gegenwart übertragenden, vertiefenden Ausdruck, für das Ahnungsvolle, Sinnbildliche, Typische wie für das Auffallende, Erstaunliche.

An solchen Lieblingstypismen wird nur besonders klar was fast das gesamte Wortgebrauch des alten Goethe eignet: der typische, chiffrirte, uneigentliche Gebrauch der geistigen Wendungen, die Klaff zwischen Gesagten und dem Gedachten, die Erstarrung der lebendig geprägten Worte zu Zeichen für nicht mehr unmittelbar Ausdrückendes, zur „Kunstsprache“. Der Leser muß es hinnehmen daß die und die Wendungen Goethe auf einen eignen Hintersinn weist den er verschweigt, daß die bestimmten Dinge nicht einmalig ausdrückt sondern durch Chiffren angegeben werden, wie es ja das Wesen jeder Amtssprache, jeder Kultus- und jeder Konventionssprache ist: fast alle Titel, Ameden, Cirrus, Unterschichtsprasen, wie alle Liturgien sind erstarrte Formeln in denen mehr die Vorstellung, Geste, Gesinnung die ihren Wortinhalt bilden gefangen, ausgedrückt, gefühlt ist, sondern eine andere vorgeuten, z. B. „Durchlaucht“ oder „Geheimer Hofrat“ oder „der ergebenste im Mund deutscher Beter „ora pro nobis“ . . . das sind teste Zeichen unmittelbarer Sprachbewegungen mehr — wie das Kreuz, die Svastik, die Planetenzeichen keine Bilder, sondern Erkennungsmerkmale sind. zeichenhaften Charakter hat Goethes Altersprosa überhaupt, besonders in den Wanderjahren. Auch seine Sprache ist also allegorisch.

Damit verwandelt ist die Freude an schnörkelhaften Umschreibungen, Zeitworten und Hilfskonstruktionen, die nichts Eigenes und Neues bringen, nur zwischen Vorstellung und Darstellung eine Art Putte legen mit Erzähler und Hörer sich nicht zu nah auf den Leib rücken: ein

toniell des Sagens, ein weiteres Zeichen für Goethes Entrücktheit, für die Spannung zwischen Göttlichkeit und Geheimrätselhaftigkeit. Selten wird der Inhalt einer Bemerkung hingesetzt ohne die Präambeln „ich bemerkte“ „ich achtete zu bemerken“ „mir schien“ „es war nicht zu leugnen“ „ich ward bemerkbar“ „es drängte sich auf“ „es ist bekannt“ usw. Hilfsverben als Urdeutschörkel, breite Ausladungen mit „dürfte“ „möchte“ „pflegte“ „ollte“ „suchte“ und behagliche Umstandsworte wie „völlig“ „endlich“ „sonders“ „entschieden“ „tätig“ „trefflich“ legen sich vor das entscheidende Verb... unbestimmte, mehr wertende, deutende als bezeichnende, mahnende, aktivierende Adjektive schieben sich vor die entscheidenden Hauptworte. Überall mußte Goethe den Leser zugleich festhalten und fernhalten, genständlich beschreiben und umständlich vermitteln, und seine Altersgrammatik bedient sich der Mittel der distanzierenden Amts- und Höflichkeitssprache, um sein unsagbar Eigenes hinter Formeln zu verbergen, sein Mitteilbares durch Formeln gewichtiger zu machen.

NOVELLE

IN den Bereich der Wanderjahre, und zwar ihrer novellistischen Einlagen, gehört dem Stil, wenn auch nicht ganz dem pädagogischen Zweck nach, die letzte Novelle Goethes, neben der früheren „Die guten Weiber“, einer logischen Anekdotenreihe wie die aus den Unterhaltungen deutscher Ausgewandter, die einzige welche außerhalb eines Rahmenwerks als selbständige Erzählung veröffentlicht worden ist. Die Konzeption der Novelle geht in viel frühere Jahre als ihre Ausführung und daher hat das Werkchen nicht den pittoresken Charakter der nach-italienischen und den mystischen Wahlverwandtschaften-zeit als den pädagogischen der Wanderjahren-Schule. Sie gehört, mehr als diese, zu den absoluten Bildungs-poesien aus der ästhetischen Freude an der gattungsmäßigen Ausfaltung eines Stoffs, nicht aus einer seelischen Erschütterung oder einem Zweck stammend. Schon der abstrakte Titel, Novelle, verrät daß Goethe hier das Muster einer Gattung hat aufstellen wollen, nicht ein Erlebnis gestalten. Unsere Novelle verstand er die Erzählung einer in sich abgeschlossenen wunderbaren, aber menschenmöglichen Begebenheit, und eine solche fand er, entweder durch Lektüre, eine Tagesnotiz oder durch ein Bild angeregt, in dem Jahrmarktsbrand, der Raubtierjagd und der Tierbändigung. Unverkennbar ist darin die malerische Betrachtungsart, wie sie am Eingang der Wanderjahre, in der „Flucht nach Ägypten“ sich auslebt: die modernisierende geheimnisvolle Wiederkehr biblischer Bildmotive, hier des Daniel-Stoffs, angewandt auf dieselbe innere Erfahrung die dem Wunder in den

Wahlverwandtschaften Eingang verschafft hat. Auch die Technik menschliches Geschehen menschlich vorzubereiten, die perspektivierung des Wunders als der geheimnißvollen Folge von menschlichen dingtheiten, die Hereinziehung des Unbelebten in die Aktion des Lebendigen ist dieselbe wie in den Wahlverwandtschaften und entstammt dem Sinn, demselben Natur- und Schicksalsgesetzes erlebnis welches die Wunderhaften führt, nur daß hier das Wunder nicht, wie dort, von vornherein die allmäßliche Kunstwerdung eines inneren Zustandes ist, von vornherein vor Goethes Seele als Kunstmotiv steht, zu dem er sich auf und die Technik sucht. Dazu kommt noch die spätere, statuierende Ausführung. Die „Novelle“ ist als Musterbeispiel, als archetypisches Schema einer Novelle gemeint, als technisch vorbildliche Behandlung eines gefundenen oder erfundenen Stoffs in einer bestimmten gattungsgrenzen Technik, und ist als solche auch gelungen, ein Meisterstück wußten Goethischen Konnens mit allen Einheiten der ausgesetzten Technik, mit allen Ateliergeheimnissen, und selbst mit einem nach Abglanz des Wundererlebnisses das in den Wahlverwandtschaften seine spontane Bildwerdung zum erstenmal erfahren hat. Als Zeugnis seiner Meisterschatt im Handwerk war die Novelle dem alten Goethe sonders aus Herz gewachsen, wie ja die durch Wissen und Kompetenz überwundene Schwierigkeit von den großen Künstlern oft als eigene Höher geweitet wird denn eine schwere Geburt aus innerer Not eine glückliche Eingebung eines fruchtbaren Moments. Uns aber, den notwendige Bildwerdung neuen Lebens, nicht willkürliche Auswirkungen Konnens und Wissens, nicht praktische Kunstsinnenschaft in solche Musterstücke weniger zu sagen als ihren Verfasser, und Achilleis, die Episteln, die Sonette und der größere Teil der Goethes Balladen geht uns auch die Novelle nur historisch etwas an, als letzter für Goethes alexandrinische Gattungspoesie, wie sie seit seinem kehr aus Italien neben seinen ursprünglichen Lebengebilden um Zweck- und Erziehungsweisheit oder Erzählung ihr Recht behält das Technisch-Lernbare, und sei es noch so meisterhaft, nur das Umlaufliche an Goethes Werken, das jenseits unsterblich wie seine Willkür steht uns weiter.

ECKERMANN

DIE Wanderjahre sind das bezeichnendste Circenzerwerk Goethes, sein Wissen wie für seinen Willen, mehr als seine späte Lyrik Faust, die, um ein Scherzwort hier umzukehren, mehr den alten

als den alten Goethe bekunden. Aber die eigentliche Gestalt des erhabenen Geistes lebt in uns doch weniger durch diese breite und ferne, bis zur Gestaltlosigkeit unübersehbare Leistung als durch die Form die er selbst, halb willentlich halb unwillkürlich, mit Wort und Gegenwart in der Seele eines empfänglichen Jünglings eingedrückt und aufbewahrt hat: Eckermanns Gespräche mit Goethe sind das mythische Bild des alten Goethe, gleichsam von ihm selbst geformt in dem weichen Thon dieses Hörers. Von allen Gesprächen Goethes kann man nur die mit Eckermann zu seinen eigenen Werken rechnen, der Art ihrer Entstehung und Abrundung nach. Schon bald nach der Begegnung mit dem bescheidenen bildungswilligen und ehrfurchtigen jungen Mann, der geistig reif genug war um Goethes Weisen zu dienen, untergeordnet genug um willig zu dienen, und strebsam genug um sich in Goethes Dienst zu entwickeln, hatte Goethe in ihm einen Musterjungen erkannt und ihn nicht nur zum mechanischen Hilfsarbeiter, wie er derten möchte hatte, sondern zum verlässlichen, aber beseelten Vertrauten, um nicht zu sagen Phonographen seiner überpersönlichen Altersweisheit anzusehen. Er empfand Eckermann als den idealen Hörer, als leibhaftigen Repräsentanten des „idealen Publikums“ für das er seine Gedanken veröffenlichte, und das man als Schreibender so selten zu empfinden bekommt: den empfänglichen, nicht durch Eigensinn verwirrten, nicht durch Hintergedanken und Nebenzwecke abgelenkten, selbständigen nachdenkenden aber nicht eignsichtigfordernden, unbefangenen aber vertrauenden, gebildeten aber ehrfurchtfähigen Leser, der ganz Ohr ist während er liest und nur den einen Willen hat: sich zu bilden, indem er dem überlegenen Geist sich hingibt, offenbare sich ihm dieser als gedrucktes oder gesprochenes Wort, als tote Autorität oder gegenwärtige Gestalt.

Die ganze Generation welcher seine „Wanderjahre“ zugute kommen sollten sah Goethe in Eckermann als einem guten Durchschnittsexemplar, einem bildsamen Muster vor sich, und zog ihn mit der Güte und dem Selbstzinn des überschwenglich Reichen in seinen Bezirk, mit demselben Entgegenkommen und derselben Distanz, so vertrauend und so verbergend wie er sich in den Wanderjahren dem unsichtbar idealen Publikum mitgeteilt hatte. Hier hatte er einen Zögling vor sich den er förderte, wenn er ihn nutzte (einerlei ob Eckermann dies immer einsah, da er sich manchmal zu produktiv vorkam um ganz als Goethes Geschöpf sich zu genügen) und Goethe nutzte ihn nicht nur zu Privatzwecken sondern behandelte ihn als Anlaß zu einem großen Altersweisheitswerk, zu einem über seinen Tod hinaustreichenden Evangelium. Und soviel beweglicher, wärmer, leichter, spontaner das an einen lebendigen Menschen gerichtete Wort ist, sei es

immerhin als Kundgebung an die Ewigkeit über den Hörer hinaus verglichen mit dem schon abstrakt und druckteit gebotenen Z. w. Lehrwort für ein nicht gegenwärtiges Publikum*); soviel sind d. mann-gespräche gegenwärtiger, soviel näher an Goethe selbst, so unverlierbaren Gestalt und Gebärde teilhaftiger als die pädagogisch didaktischen Teile der Wanderjahre. Hier lebt der Augenblick, da und der weise hohe Zweck belebt sich durch die sinnliche Gegen- sinnliche Gegenwart verewigt sich durch den erhaben überschauender. Eckermanns Gespräche gönnen uns Goethes letzte Weisheit a blickliche Gebärde, als unmittelbaren Ausdruck seiner atmenden wie wir sie sonst nirgends mehr finden, es sei denn in einigen Stellen höchsten Alterslyrik und des Faust. Überall sonst ist sie durch ab Distanzen, Stil, Diktat, Druck, abstrakter, feiner, starrer geworden.

Die Gespräche mit Eckermann sind kein gedrucktes Lehrbuch u gesammelte Weisheitsernte sondern ein Evangelium, d. h. die von der Wart des Verkünders selbst unmittelbar hervorgebrachte, mit ihr drungene, von ihr untrennbare Stimme einer heiligen Gestalt Stimme, nicht Schrift sind, und doch die Unvergänglichkeit der Se der Spontaneität der Stimme, die Festigkeit des Buchs mit dem At Person vereinigen, bildet ihren Zauber, über ihren Inhalt hinaus danken die in den Gesprächen vorkommen (mindestens die Gedanken kennen wir auch aus Goethes Altersbüchern), sie sind dort sogar entschiedener, endgültiger formuliert; aber die Gestalt zu diesen Gesprächen bewegt sich nirgends so geheimnisvoll offenbar vor unsrer Sinne nirgends sonst war Goethe so bedacht für den gegenwärtigen Hörer für die dahinter horchende Ewigkeit zu sprechen, und beide haben genommen wie er verommen werden wollte. Das bleibt Eckermanns liches Verdienst daß er so rein-empfängliche Ohr für Goethes Stimme konnte und der leise Hauch von Komik über seiner Figur, der starke als er nur noch leerer Ohr ohne die erhaben fullende Stimme seines Goethes Tod, sein verdrißliches Überleben, da er nur zum empfänglichen Jüngling und nicht, wie er manchmal wahrte, zum produktiven M boren war, das fröntelnde Nachwandeln und Nachziehen im großen Schatten des entrückten Meisters — das war der hohe Preis den er die Evangelisten-unsterblichkeit zahlen mußte. Aber nicht uns kommen ihn wegen dieses hohen Preises zu belächeln: wir danken dieser ve-

* Nachteil fast aller gedruckten neuen Zweck- und Lehrrede, gegenüber den marktgeborenen, der französischen salon-geborenen, und allenfalls der Lutherischen geborenen

scheidenen Tugend, seiner Beschränktheit und seiner Tragikomik eines der schönsten Bücher und mehr, eines der erhabensten Bilder.

FAUST II

GOETHE konnte sein Werk und seine Gestalt als abgeschlossen betrachten, seine sichtbare Wirksamkeit und den Raum den sie erfüllte, sobald oder so oft er den jeweiligen Zustand seines Lebens, sei es Gefühl, Schau oder Erkenntnis des Alls, im Einzelnen oder im Ganzen, mit seinem Ausdrucksmittel, der Sprache, verwirkigt hatte. In diesem Sinn war er jederzeit fertig und zum Aufbruch bereit, sein Leben mochte mit dem Werther oder mit den Wanderjahren auf hören. Was ihm zum Bilde werden konnte galt ihm als vollendet, und alles zum Bild, oder wenigstens zu Zeichen und Formel, zu machen, zur Helle und Gestalt zu gelangen war Trieb und Streben seines ganzen Lebens. Dies Leben selbst, nicht in seinen sukzessiven Zuständen, sondern als Trieb, Streben und Werden, das Ganze des Stroms, das Stromen, nicht seine einzelnen Wellen und Wendungen, festzuhalten, zum Bild zu machen und damit zu vollenden: das war die einzige, als solche von vornherein unlösbare Aufgabe die Goethe mit dem Faust zu lösen gedrängt war. Unlösbar, weil sein Leben selbst, sowohl wie er es führte als wie er es empfand (als Gießtes und als Erlebtes) solang es dauerte, ein Werden war, und er schon einen Standpunkt jenseits dieses Lebens hätte haben müssen, um es vollendet anzuschauen. In dem Augenblick da er es als Bild empfand (das heißt als Ruhendes „Verweilendes“) hatte er es bereits gefaßt, in dem Augenblick da Faust dem ewigen Werden und Drängen Stillstand gebot, um es als Schönheit jenseits seiner selbst zu betrachten, hörte er auf Faust zu sein, hörte er auf zu sein, also für ihn: zu werden, zu streben. Denn Faust ist nicht nur ein strebender Mensch der zu dieser oder jener Form, zu diesem oder jenem Ziel gelangen will, er ist die Menschwerdung des Strebens (seelisch gesprochen) oder des Werdens (kosmisch gesprochen). Zum Begriff des Werdens gehört daß es sich der Bildwerdung als Ganzen widersetzt, wie zum Begriff des Goethe-Faust gehört daß er, so lang er lebt, ein menschgewordnes Werden bleibt.

Dies kosmische Werdend, dem begrenzten Menschen einverleibt, droht ihn zu zerreißen und wirkt in seinem Bewußtsein als Drang nach Erlösung und als Streben nach den Mitteln oder Zielen der Erlösung, die je nach Art und Stufe des Erlösungsbedürftigen wechseln, und immer nur vorläufige Illusionen sein können, da ja eben der kosmische Grund des menschlichen Strebens, das unendliche Werden, die endlichen, d. h. menschlich zeit- und raumbedingten Mittel, wie er sie erschafft so auch vernichtet und

überdauert. Goethes Drang nach Erlösung äußerte sich als Drang des nach Weltwerdung, nach Erweiterung seiner raum-zeitlichen Menschenkraft zu der ihn spannenden und sprengenden Allkraft, welche er ja als ewiges Werden erfuhr. Die Mittel dazu wechselten mit seinen Jahren: bald sah er im Wirken, bald im Schauen, bald im Erkennen den Welt-erlösenden Einswerdung mit der Werde-Gotttheit . . . aber unabhängig von seinen wechselnden Deutungen des Erlösungswegs, von seinen Illusionen blieb seinem Streben das Bedürfnis und die Kraft eingesenkt zu sagen: er leide, von dem Druck im Anschauen seiner Zustände, im Gestalten von Wirkungen für Augenblicke auszuruhen, und so auch das allüberdauernde Werden, den kosmischen Grund seines menschlichen Lebens, zu offenbaren: Unendliches mit endlichen Zeichen oder Sinnbildern sich bilden läßt.

Daß es sich nicht ganz ins Bild, d. h. in Ruhe bannen ließ, daß menschliches Streben mit dem kosmischen Werden nie — weder in der Welt noch im Bild — eins, also nicht erfüllt, hineinreden nicht erlost werden kann, das hatte Goethe von Illusion zu Illusion immer wieder erfahren müssen: das ist der letzte Grund seiner Entzagung, die mit zunehmender Weite und Helle immer endgültiger wurde. Die ihm gemäße Art der Einführung der Einheit seines menschlichen Lebens mit dem kosmischen Leben, was ewiges Werden ist, scheiterte an der menschlichen Bedingtheit, von einer sozialen Einschränkung des Allerweiterungswillens nur ein Zeichen: das ist sein sittlicher Verzicht: bewußte Einordnung in die zu engen Grenzen. Und die ihm gemäße Art der gestalteteischen Entladung, die Wiederaufnahme des kosmischen Werdens und des unendlichen Strebens in einem menschlichen Sinnbild, scheiterte an der Unzulänglichkeit der menschlichen Sprachmittel und Zeichen, die nur für Gewordenes und Werdende reichen, aber nicht für das ganze Werden selbst — das ist sein atheistischer Verzicht: daß er sich begnügen mußte mit allegorischer Andeutung, symbolischer Gestaltung des ewigen Problems dessen Gestaltung, die Lebensaufgabe war, daß er das in sich Unendliche doch nur vorläufig, nicht innerlich abschließen mußte, daß er das ewige Werden in eine Bilderreihe, das unsterbliche Streben nur als einen strebenden Menschen zeigen mußte. Das vielleicht unbewußte Denkmal dieses atheistischen Verzichts ist der Faust durch seine Form, wie er das bewußte Denken des sittlichen Verzichtes ist durch seinen Inhalt.

Es ist (und zwar gerade von Goethes, nicht von unserem Anspruch) der sittliche Verzicht und nicht Erfüllung des ursprünglichen Fausttums, der, der sich zum All erweitern wollte, wenn der kosmische Titan nach

befriedigter Weltdurchfahrt den höchsten Augenblick erlebt in einem ob auch noch so fruchtbaren Staatsdienst*), und es ist ästhetischer Verzicht, wenn wir das Schlüßweil Fausts als vollgültiges Sinnbild für die seelische Weltdurchdringung und Weltbeherrschung nehmen sollen: Faust endet, der sinnlich dichterischen Gestaltung nach (auf die alles ankommt, mag der allgemeine Hintergrund sein welcher er wolle) als Spezialist, wie Wilhelm Meister, nur mit höherer Haltung und Stellung, und er war angelegt als Allererster, wie seine Brüder Mahomet und Prometheus. Es ist hier nicht die Frage ob eine andre Lösung dieses Problems möglich war — wir wissen seiner Natur nach keine bessere; aber die vorliegende Lösung ist eben Verzicht. Es ist metaphysischer Verzicht, sobald man den Schluß im Himmel wortlich nimmt, wenn der Prometheus, der Gott trotzen oder Gott werben mußte, emporgezogen und entführt wird durch das Ewig-Werkliche, d. h. das ewige Schinen, in den Schoß der göttlichen Liebe, und statt durch Verzettung sich durch Verzückung, also Entselbstung erlöst, und die Weltentwicklung statt durch Weltwerbung. Und es ist ästhetischer Verzicht, falls man ihn allegorisch nimmt, wenn Goethe sich dieses christlichen Gedankens, des Himmels, bedienen muß um ein nichtchristliches Ekel auszuverantworten.

Wenn wir Fausts Ende als einen Verzicht Goethes empfinden, als Zeichen wie als Dokument eines Verzichtes, so heißt das nicht daß wir etwas daran zu vermissen haben, ebenso wenig wie an Goethes Leben überhaupt, wenn wir es als eine Art des verstehens, laut Goethes Bekennen und -- Verschweigen, erkennen daß das von Goethe mit Werk und Wesen Erreichte, so unerreichbar hoch es uns bleibt, seiner eignen ursprünglichen Idee vom Freiheitsspiel, welche Verzicht ausschloß, nicht genügte, daß er seine große Leistung eingefand als sei sie durch das Opfer noch größerer dem Schicksal, den Geisten, dem tragischen Untergang abgekauft, als hätte er sich seiner ganzen angeborenen Fülle nach auswirken können, wenn er die Grenzen gesprengt und dadurch dem tragisch-heroischen Untergang sich ausgesetzt hätte, oder wen gottwollte in die ganze tragische Hölle deren Grauen er absteigen eingeschritten wäre wie Dante und Shakespeare, auch ohne die Vorgewissheit ob er heil wieder herauskommen werde. Da er das nicht wußte, hat er es nicht getan und lieber seine gottgegebene Kraft innerhalb der menschlichen Grenzen genutzt, ohne bis ans Ende der Leistung zu gehen die nur mit dem Weg bis ans Ende des Leidens zu erkauften war. Er hat stattdessen die Qual der Entzagung auf sich genommen, die jede höchste Kraft

* Allein Verzicht und nicht Erfüllung ist, wenn Wilhelm Meister, nach Absolvierung seines Meisterschaffens harmonischem Menschenkundt ein Wunderarzt wird.

als Preis an Eros und Daimon zahlen muß, wenn sie nicht mit ihrem oder mit dem Tod zahlen will, mit Martyrium oder Untergang, w. Heiligen und die Helden.

Der Faust ist das Gleichnis seines Lebens das mit dem Anspruch völlige Auswirkung seiner selbst um jeden Preis bis zum heroischen tragischen Untergang anhebt und das mit dem Verzicht zugunsten des grenzen, aber menschlich nutzbaren Auswirkung schließt: er ist das durch eine einmalige Konzeption die von innen her sich plannäßig entwickelt und etwa das Schicksal dieses Verzichts als einen tragischen darstellt, wie der Tasso oder die Wahlverwandtschaften, vielmehr seine Geschichte durch zwei Menschenalter hindurch mit den Wänden der ursprünglichen Konzeption macht ihm zum Gleichnis. Nicht nur Erlebnisse die es behandelt, sondern das Leben das dieses Werk als ständiges Gebilde führt, gibt die Kunde von Goethes Verzicht. Was Goethes andre Weise die jeweiligen Probleme seiner Lebensaugen oder Lebensstufen darstellen, ist der Faust das Gesamtergebnis des Urkraft dessen überhaupt jene Probleme bestehen und sich wandeln, nur Probleme seines Lebens — nein, sein Leben als Problem, als Pfeile, ja die Abwandlung der Augenblicke und Stufen mit ihren Problemen gibt ihm den Inhalt, ist seine Geschichte und bestimmte Form.

Der Ur-Faust war entstanden, als Goethes Welterweiterungsdrang mit ihm selbst eintürrallem gegebenes Streben nach Allheit, Unendlichkeit, zum erstenmal in tragischen Konflikt geriet mit seinem Willen auszuruhen im menschlich beschränkten und beschränkenden „einem Augenblick“ den ein geliebtes Mädchen verkörperte: die Gretchen-tragödie. Der Kern der Fausthandlung, keimt aus dem Gefühl der Schuld über (Kraft seines Alltags, seines Lebengrundes) notwendige Zerstörung, Entweitung jedes schönen Augenblicks worin er die sprengende Kraft vergebens zu fassen oder zu vergessen suchte. Damals konnte Goethe ganzes Leben sehen als eine einzige Spannung zwischen seinem unendlichen Streben und seinen endlichen Augenblicken, zwischen dem ewigen und den zeitlichen Werten des Menschen, und das Gretchen wurde dem bürgerlichen Trauerspiel heraus zum Sinnbild für des titanischen Opfer: daß er das jeweils Liebste, was ihm das Leben erst lebendig machte, von Augenblick zu Augenblick zerstören mußte kraft dieserbens selber. Mephisto war ihm damals vor allem der Zerstörer der Augenblicke, d. h. der dem irisch bedingten Menschen in ihm eben gewendigen als dem ewigkeitsdurstigen unendlich strebenden Men-

ihm unerlaubten Illusion, er finde je im Augenblick die Ewigkeit . . Mephisto war der Entwerter jeden Glücks worin er sich verewigen wollte und wiederum die stets drohende Gefahr: im bedingten Glück das der arme Teufel bieten konnte, im Verzicht sich selbst, sein unsterbliches Wesen und seinen göttlichen Wert, zu verlieren: das bedeutet der Pakt.

Diese tragische Spannung zwischen seinen Bedürfnissen und seinen Kräften, seinem Lieben und seinem Streben, seinen Wünschen und seinem Wissen, seinen Augenblicken und seiner Dauer ließ nach, sobald Goethe seinen Drang nach Allwerdung nicht mehr im gefühlsmäßig leidenschaftlich ergriffenen Augenblick ausleben, das All nicht mehr umsonst und enttäuscht oder zerstörend im einzelnen Seelenerlebnis ungeduldig erfahren wollte, sondern als geordneten Kosmos allmählich zu schauen und zu durchdringen bereit war . . sobald die Relativität der schönen Augenblicke für ihn keine Frischütterung, Qual, Tragik mehr bedeutete und ihr repräsentativer Wert ihm genügte. Mit der italienischen Reise war der Tragik des Urfaust die Spitze abgebrochen: diese Tragik hatte den Titanismus Goethes zur Voraussetzung, die Ungeduld, das Ungenügen am Wissen und Forschen, die Alles- oder „Nichts“-stimmung des Gefühlsüberschwanges, dem alle Weisheit Seele und Selbstgefühl werden soll, alle Seele Wirkung und Welt. Diese Voraussetzung hatte die weimarisch-italienische Enttitanisierung Goethes aufgehoben. Sein Streben nach Allwerdung und seine Bedingtheit im Irdischen waren geblieben, aber die Mittel zur Verwirklichung hatten sich gewandelt und konnten ihn nicht mehr zu Gretchentragödien führen. Faust und Mephisto, die verkörperten Pole seines Lebens, waren noch nicht ausgeschöpft, aber ihre Spannung und der Raum zwischen ihnen war nach der italienischen Reise anders geworden. Was Goethe in und hinter Italien noch am ersten Teil des Faust gearbeitet hat, außer dem stilistischen Umguß, war nicht nur die nachträgliche Ausfüllung von Umtissen die ihm seit der Konzeption der Gretchentragödie vorschwebt hatten, Voraussetzungen und Ergänzungen der Gretchentragödie, sondern vor allem Erweiterungen der Gretchentragödie zum Faustdrama, der Fausttragödie zu seinem Lebensgleichnis, seines Lebensgedichtes zum Weltmysterium.

Erst in der Zeit zwischen dem Urfaust und dem Fragment 1790 ist Goethe die ganze Fruchtbarkeit der Faustidee, ihre Sinnbildlichkeit nicht nur für eine Krise seines Lebens, sondern für dies sein Leben selbst, voll bewußt geworden, und jetzt erst arbeitet er am Faust mit dem vorausschauenden, langatmigen, durchhaltenden Willen darin sein ganzes Leben auszudrücken. Denn der Urfaust ist noch die einmalige Beichte einer Herzens-

krise wie der Werther und enthält nur den tragischen Seelenzustand jungen Titanen. Das Friederike-Gretchen-Erlebnis war für den Dichter Urfaust wenn nicht der Hauptgrund und Inhalt seines Faustgedichtes, doch der Antrieb zur Beichte und der Gegenstand woran ihm seine tragik als Schuld und Lebensfluch erst deutlich ward. Einmal herausgebracht ward ihm freilich die Gretchentragödie — ursprünglich das Sinnbild des Lebensfluchs — zu einem Gleichen unter anderen und zog nicht mehr die ganze Problematik Fausts allein auf sich; die Schuld Fausts am Leben wird eingeordnet einer umfassenden Weltschau in der alles auf Faust mehr auf Gretchen ankommt.

Schon die Zusätze die das Fragment über den Urfaust hinaus sind Verselbständigungungen des Faustproblems gegenüber dem Gretchen in dessen dramatischen Dienst fast die ganze Seitenführung des Urfausts steht. Das Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles „Und von ganzen Menschheit zugeteilt ist“ enthält zum erstenmal die bewußtstellung des Urgegensatzes der beiden, ohne Rücksicht auf das Grießstück, der Höhlenmonolog zieht die Naturschau des Faust in den dünnen Bereich seiner bloßen Leidenschaft herein und erweitert die dramatische Beichte einer Schuld zum philosophischen Bekenntnis eines Glaubens.

Überhaupt erst im Fragment wird aus dem Urfaust der geistige von Goethes Leidenschaft, sei sie Weltschmerz oder Liebe, dichterisch herausgehoben, der dramatische Ausbruch als Ausdruck von Seelenkraft als Weltgefühl, als Glaube begriffen und gezeigt, die einmalige Kritik ewigen Sinnbild, dramatisch gesprochen: verblattet, philosophisch jähren; verklärt — kurz, der Faust wird zum bewußt-philosophischen Gedicht. Denn erst in den Jahren zwischen Urfaust und Fragment war Goethe von der gefühlsmäßigen Vorwegnahme seines Welt- und Lebens-sinnbewußten Deutung, vom Weltgefühl zur „Weltschau“, über den Selbstausdruck hinaus zur Selbstschau und Selbsterwertung gelangt.

Dieser Prozeß, dessen Anfänge wir in den Zusätzen des Fragments erkennen, ist vollendet beim Abschluß des ersten Teils. Was im Urfaust dumpf keimhaft in den Gestalten angelegt war, was zum erstenmal im Fragment als Bewußtsein hervorgeholt wird, die eigentliche Idee des Faust als philosophisches Weltgedicht und Selbstdarstellung des Goetheschen Gesamt-Seins, ist im I. Teil entfaltet, ausgesprochen, abgetunet. Die Ordnung der ursprünglich selbständigen Gretchentragödie ins Ganze der ewigen Spannung deren dumpfes Symptom sie war, die allseitige Bildung und Durchleuchtung des Kampfs zwischen Faust und Mephisto, die Erhebung des Seelendramas, des Menschengeschehens, zum kosmischen

Mysterium. Faust und Mephisto sind jetzt erst als Weltkräfte gedacht und gedeutet, und ihr Gegensatz — ursprünglich das Sinnbild einer leidenschaftlichen Seelenspannung des jungen Goethe — hat sich ausgeweitet zum Weltgeschehen, wie ja jedes Weltbild die Projektion einer menschlichen Erfahrung ins All, jede Weltdeutung nur die Ausstrahlung einer Erlebnisart ist. Diese Erhöhung des Faust zum Mysterium (einer Dichtung die nicht nur von der menschlichen Seele sondern von den göttlichen Mächten handelt) wird vollzogen und sichtbar durch den philosophisch weitaus wichtigsten Zusatz des vollendeten ersten Teils: den Prolog im Himmel. Die andien Zusätze, der zweite große Monolog, der Osterspaziergang, der Fluch und der Pakt, die Walpurgisnacht, sind nur weitere philosophische Vertiefungen oder sinnliche Füllungen des Fragments, ändern aber dessen Grundanlage nicht mehr, wie die Zusätze des Fragments zum Urfaust Anlage und Sinn verändert hatten. Es sind, für sich betrachtet, weitere entscheidende Bekenntnisse aus dem einen Grundkonflikt, die verschiedenen Wendungen der all-durstigen Seele gegen die Erscheinungsformen der Welt die jetzt nicht mehr in Bausch und Bogen als Ganzes genommen oder verworfen, sondern eben — kraft des neuen in Italien erlangten Verhältnisses zum Augenblick — am Einzelnen geprüft und von dem absoluten Streben getrichtet wird: die Natur als Schöpfung und als Landschaft, der Glaube, Ruhm, Reichtum, Macht, Schönheit, der Rausch, Traum, Zauber und Wahn, kurz alle Güter, Verführungen, Betäubungen, Erhebungen, alle Formen und alle Surrogate des schönen Augenblicks werden jetzt im ersten Teile als Erlebnisse wie als Werte, vom Wunsch wie vom Wissen und Streben aus herangeführt, als Stoffe, Bilder und Opfer des Faustwesens, während im Urfaust noch das enttäuschte Suchen und die geopferte Liebe fast die einzigen Repräsentanten des ungenügenden Alls, die zwei Grundformen des Weltschmerzes erschienen waren.. und erst im Fragment erweitert der Sinn für die Natur und für die Gottheit den Bereich dieses Weltschmerzes. Doch während jene neuen Szenen, Ergebnisse des italienischen Objektivierungssprozesses, nur den im Fragment eroberten Bereich erweitern und füllen, dadurch zugleich die Symbolik verdeutlichend und die sinnlich-seelischen Keime des Faust enthaltend, verändert der Prolog im Himmel die ganze Perspektive dieses Bereichs selbst, und ist nicht ein einzelner Zusatz zum Vorhandnen, sondern eine Umdeutung des Ganzen.

Mit dem Prolog im Himmel hat Goethe einen archimedischen Punkt jenseits des ursprünglichen Faustproblems erreicht und schaut die seelische Spannung als einen kosmischen Vorgang. Sein eignes Leben, dessen innerer Druck, dessen äußerer Gang ihn zu Beichte und Bild drängte, wird hier

gleichsam mit den Augen Gottes betrachtet — was ihm die Welt Rund ausgetüftelt hat wird eingeteilt in einen göttlichen Plan, das liche Leiden, Streben, Irren wird überwölbt von der göttlichen Vorausschau (Vorausschau) und der Bekennet selbst ist es der, der sich den Blick über all seinem menschlich zu Bekennenden errungen, der der Sinn seiner Eidenbahn sich erschlossen hat.

Die erhabenen Engelschöre vernehmen zu können, in die Wette zwischen Gott und dem Teufel, dem Schöpferten und dem Begrenzten, dem unbedingten Ja und dem bedingenden Nein, eingeweicht zu sein, und den Sinn des faustischen Dranges und Ringens in ewiger Fülle auszuwissen; das setzt bereits die Eintrücktheit Goethes über die Urgrundspannung voraus aus welcher der Urfaust empfangen, in welches Fragment fortgesetzt, zu deren Verewigung der erste Teil vollendet. Hatte der Prolog im Himmel, so wie er dasteht, auch nur gedacht, könnten vor dem Abschluß des ersten Teils, so wäre die ganze Urtragödie und das Fragment als Bekennnis, als dramatische Selbstgeoffnung, weil als Erlebnis, nicht möglich gewesen. Der Prolog und der Urfaust gleichzeitige Konzeptionen schließen sich gegenseitig aus, weil nur der absolute Gießfuß seines faustischen Leidens und Fluchs, aus dem vollenden, allartigen Druck der Urfaust, nur aus der überlegenen, in die Relativität dieses Drucks der Prolog entstehen könnte. Der suchenden Blick von innen nach außen ist das Weltbild des Urfausten, und das allmähliche Hellend-Weitwerden, die Raumottheit und Welt dieses Sucherblicks erkennen wir an den Erweiterungen des Prolog und des ersten Teils. Mit dem Prolog im Himmel ist der Blick von innen nach außen, von oben herab erreicht, und das Faustthema ausgedrückt eines unvergänglichen, d. h. als allhier empfundenen Menschenlebens zum Gleichnis eines göttlichen Geschehens, zu dem vor unvergänglichen Gleichniss, geworden. Der Prolog im Himmel ist kurz die verklärende Überwölbung des bewegten Faustthemas, das Paradies Goethischen Inferno, der ruhevollen Regenbögen über oder vor dem Wasserfall der faustischen Tragik. Er ist philosophisch die endgültige Maßgebung von der ewigen Gottesidee aus, die Wertung des Faust von den göttlichen Gesetzen, vom unbedingten Ja aus*).

Das Faustische selbst war freilich mit dem ersten Teil so wenig wie Goethes Leben, dessen Abdruck er ist. Doch wie vom Raum, geistmäde und Äußerungsarten sich enttimidiert, objektiviert, aus-

* Wie im Westöstlichen Divan das Buch des Paradieses die Wertung der Hölle und der Nukleus-erlebnisse enthält.

gelegt, panoramisiert hatten, so mußte der Faust als Sinnbild des neuen Goethe jetzt nicht nur eine andre Welt um sich her suchen, finden oder schaffen als der titanische, sondern dieser Welt selbst auf eine neue, durch das Relativnehmen des schönen Augenblicks bedingte Weise begegnen. Das metaphysische Zeugnis für diesen Relativismus ist der Prolog: schon er verkündigt einen Zustand und eine Gesinnung welche den Faustgedanken, das wenn auch verwandelte so doch unverminderte Streben nach Allwendung, nicht mehr als einmaligen tragischen Vorgang, sondern nur als vielfältige Bilderreihe, als Maskenzug würde auswirken können. Wir haben aber auch noch ein ästhetisches Zeugnis für diesen Relativismus gegenüber dem schönen Augenblick, gegenüber dem eignen Faustgedicht als dem Bekanntnis des nun überwundenen tragisch-titanischen Weltgefühls: das Vorspiel auf dem Theater.

Den Blick von außen und oben den Goethe im Prolog auf sein Faustlebnis, auf das faustische Problem wirft, tut er im Vorspiel auf die Gestaltung dieses Problems, auf die Faustdichtung, auf das von ihm losgelöste, aus ihm herausgestellte Werk. Wie er im Prolog, als Gott über und als Mephisto außer dem Fausttum in dem er einst gesteckt, den kosmischen Wert seiner einst absolut erlebten Zustände mit dem absoluten und dem relativen Maße prüft, so verteilt er sich hier in drei Gestalten: den absoluten Dichter, dem d.h. Werk Selbstzweck, notwendiger Ausdruck seines vollen Lebens ist, den Theaterdirektor, dem es nur Mittel für irgendeinen außerhalb des Dichters und des Werks liegenden (an sich gleichfalls berechtigten) Nutz-Lehr- oder Unterhaltungszweck ist, und die lustige Person, der es weder Zweck noch Mittel sondern bloße Erscheinung ist, ein Außerhalb zum unverantwortlichen Glossieren. Der Prolog im Himmel handelt vom Wert des Lebens, insbesondere der Goethisch-faustischen Form des Lebens, das Vorspiel auf dem Theater handelt vom Wert des Dichtens, insbesondere der Goethischen Art des Dichtens, als seines unwillkürlichen Lebensausdrucks, als seines Beichtens. Es ist nur folgerichtig, wenn Goethe gerade der Dichtung welche das Ganze seines Lebens ausdrückte die beiden wertsetzenden, einordnenden Prolog vorangeschickt hat, von denen der eine Antwort gibt auf die metaphysische Frage: was bedeutet dein Leben vor Gott? was ist der Wert deines Strebens? und der andre auf die ästhetische Frage: was hat es für einen Sinn dein Leben dichterisch auszudrücken? vor wem und für wen bist du Verkünder deines Lebens? Da für Goethe Leben und Dichten nebeneinander und untrennbar gegeben waren, so hat er die Fragen nach ihrem Wert gleichzeitig gestellt und beantwortet, und wo konnte dies sinnvoller und endgültiger geschehen als bei der Erscheinung seines Gesamt-

gedichts, welches das Material für die metaphysische wie für die ästhetische Wertfrage am vollständigsten darbot!

Die Stellung und die Beantwortung beider Wertfragen setzt bereits einen Überblick über die Problemmasse, die Relativität der Beichte, und nicht den Abschluß mit der Welt überhaupt, so doch den Abschluß einer bestimmten Art des Welterlebens voraus. Der Faust der den Untergang Gretchens überlebte war in Goethes Geist bereits, wie uns der Prolog Himmel schon durch sein Dasein, durch seine Möglichkeit zeigt, auf subjektiven Weltempfinden in den objektiven Weltraum entrückt. Wer noch weiter lebte (und sein Dasein war mit Goethes Dasein gegeben), mußte er, um unendlich zu werden, im anerkannten Endlichen nach beiden Seiten gehen: denn erst für diesen Faust gab es ein Endliches als potentieller Wert, ein Relatives das er ertragen konnte, einen Verzicht der kein Fehlwerk war. Und erst der Goethe der neben dem absoluten Anspruch des Dichters den relativen des Theaterdirektors und den ironischen der künstlerischen Person gegenüber seinem eignen Lebensausdruck lassen und formen kann, war geduldig und resigniert genug um sein Stück in Stücken fortzuführen, d. h. als Bildertreihe, als Maskenzug, mit dem Verzicht auf unbedingtheit zugunsten einer relativen gleichnishaften Vollständigkeit. Der Himmel im Himmel bezeugt die seelische Bereitschaft Goethes für den neuen Gehalt des Faust als eines Gedichts von seiner Weltwerdung, und das Vertrauen auf dem Theater die Bereitschaft Goethes für die neue Form des Fausts, eine nur gleichnishaften Wiedergabe einer ganzen Schöpfungsarie. Prolog und Epilog gelten weniger dem bereits vollendeten ersten Teil als dem zweiten, aus dem heraus er fortgesetzt werden mußte: sie sind Vorzeichen und Anfangsforderungen des geforderten zweiten Teils.

Goethe hat später das vom titanischen Ich erlebte All, das im ersten Teil dargestellt war, nicht mehr als objektive Welt sondern als subjektive, „fratzenhafte“ Zustände empfunden, und so sehr auch das Gesamtbild seines Lebens diese ihm einst austüllenden Zustände festhalten müssen, wichtiger war es ihm die Überwindung dieser Stufe zu vergegenwärtigen, die „höheren Zustände“ welche zugleich die Mittel, die Zeichen, der Gang und das Ergebnis der Überwindung, d. h. der wirklichen Weltwerdung Fausts waren. Goethes ganze Entwicklung seit dem Ruf nach Wiederholung hat uns diese Mittel gezeigt, und beinhalt jedes dichterische Einzelstück, der sukzessiven ethischen Kreisen, Erfahrungen oder Umgebungen, ergänzt und erläutert durch entsprechende Teile des Gesamtdenkmales, auch immer anderweit die verschiedenen Schichten des Goethischen zusammen sich abgesondert haben: in Faust II finden wir alle zusammen voneinander.

nebeneinander und nacheinander, und wenn auch kein in sich einfaches Gebild, so doch ein einheitliches Bild der vielfachen Wandlungen. Die zeitliche Einheit des Faust II ist nicht mehr die des Erlebnisses (wie es noch die des ersten Teils war, möchte dies Erlebnis sich auch auf das ganze Sein, auf die Tatsache, nicht nur auf einen Inhalt des Lebens erstrecken) sondern des Lebens selbst, d. h. der Gesamtreihe und Fülle aller Erlebnisse. Die räumliche Einheit des Faust II ist jetzt erst, wie das Vorspiel versprach, die Welt als ein selbständige äußerer Schauplatz, nicht nur als Ausstrahlung von Fausts Seele. Jetzt erst wird ihm die Welt Aufgabe und Wirkungsraum, Schauplatz und Gegenstand, nicht nur Spiegel, Brennstoff oder Gegenwirkung seines Ich. Jetzt erst ist die Natur ausgefaltet zu malerisch, ja geologisch gesehener Landschaft, die ihre Formation nicht erst von der Stimmung des Beschauers empfängt, sondern selbständiges Werk gesetzlich waltender Kräfte ist. Der Erdgeist — Verdichtung der nur gefühlten Schöpferkraft der Natur — ist verdrängt durch die Werkmeister der erkannten Gesetze, wie Seismos, oder durch die Elementargeister die den ausgebreiteten Raum beleben: das Leben der Natur ist im zweiten Teil unabhängig von dem Erleben des Beschauers, ist vor ihm da. Seismos und die Elementargeister der klassischen Walpurgisnacht wären auch ohne Faust: der Erdgeist ist ein Anspruch von Fausts Seele an die Natur. Die Landschaft beim Osterspaziergang, die Höhle, selbst der Brocken sind Projektionen von Fausts Wezen in die Natur, gehören mit ihm zusammen, er sucht sie nicht, er findet, ja schafft sie, und wie sein Studierzimmer, wie Gretchens Garten, Kammer und Kerker bewirken und stimmen nicht sie ihn, sondern er sie: sie sind der Raum den er mit sich trägt, oder der entsteht wo er hinkommt, oder den er mit seinem Schicksal verwandelt und sprengt: „der Raum den seine Wirksamkeit erfüllt“ und überfüllt.

Erst im zweiten Teil ist er der allsuchende, allbesuchende Mensch, in den verschiedenen gegebenen Räumen zu Gast, wandelt darin umher, und empfängt in, ja von ihnen seine jeweiligen Schicksale — Linderung, Erhebung, Erkenntnis, Liebe, Pflicht, Tätigkeit, Tod, Erlösung, ohne sein mitgebrachtes Schicksal ihnen aufzudrängen, in sie hineinzuleben.

Wir sehen an Fausts neuer Stellung im sinnlichen Raum den Weg des vorweimarerischen Naturerwählers Goethe zum späteren Naturbetrachter und Naturforscher sinnbildlich abgedrückt. Die vorwegnehmende Ungeduld die sich im ersten und zweiten Monolog des ersten Teils ausspricht, die versunkene Natur-innigkeit des Höhlenmonologs, das Hereinreißen oder Eintauchen oder Überfließen der bewegten Seele in die bewegte Natur, ist einem ruhigen Verweilen, Beschauen, Durchmessen des nach ewigen beweg-

lichen Gesetzen waltenden kosmischen Raumes gewichen, und seine seelische Wirkung, die Natur als Stimmungs-element, als Frösterin und Erleberin, Ariel mit seinem Eltern-kreis ist unabhängig von seinen Ansprüchen. Kommt im Schlaf zu ihm, und der Erwachte betrachtet die einzelnen Scheinungen mit dem gelassenen Blick des Malers. Nie wieder wird der neue Faust die verzweifelte Frage möglich: »Wo fahrt mich dich, meine Natur«, das leidenschaftliche Drängen nach dem Widerholt der Überzeugung. Schon im Höhlenmonolog ist dieser Drang gestillt, die Seele in die Tiefe eingesenkt, aber erst im zweiten Teil ist die Natur ausgetaltete Erzählerin geworden, entlausteter Kosmos, der ihm Gesetze gibt, nicht von ihrer Bewegung und Farbe empfängt. Sie unter dem Bild einer einmaligen Sonifikation, als All-nährterin, oder als Erdgeist, zusammengedrängt, ungeduldige Geburt eines heischenden Augenblicks, zu beschworen. Dem neuen Faust nicht mehr möglich, wohl aber sie in tausend Einzelheiten gewachs- und Elementargeistern aller Arten und Brüderthesen zugesellt und wohnhaft, lokalisiert und spezialisiert zu verehren, als Landkennner und Mytholog.

Dieselbe Vergegenständlichung welche die Natur durchgemacht hat, zog sich an der menschlichen Gesellschaft, am menschlichen Einzeltum, kennen Goethes Sozialisierung und ihre Spuren in allen Werken. Im ersten Teil hat sie nicht nur, wie Goethes verändertes Naturentleben, den vorherigen Kreis des ersten Faust verwandelt, sondern einen ganz neuen Kreis geschichtet. Die Natur war auch dem Seelen-titanen eine Wesenheit im Bedürfnis und so waltet sie im ganzen ersten Teil. Die Gesellschaft hat ihm nur Schranke oder Verneinung, und tritt als Eigenwert überdrapp im ersten Teil auf: Faust ist ein ehemaliger Übermensch und steht jenseits des sozialen Geltungsbereiches, welches nur als barfüßiges Volksgewimmel, als die Zukunft oder Massengerist, als lastige Polizei liegt unter ihm erscheint. Lehrberuf und Betrieb verachtet er, sein Kuhm und der Menge Berührt ihn lästig, die Sittenvorschriften und die Gesetze übertrifft, ja übersteigt. Das bürgerliche Dasein spielt nur als Folie, als Gespott oder als Objekt seines titanischen Bereichs hinein, und vom sichtbaren Leben spielt es im Außersozialen, als Monologe im ehemaligen Gemach, in der Landstraße vor dem Tor, in den Armen der Geliebten, in der Wildnis oder im Verborgenen mit Dämonen, also den eigentlich ungesellschaftlichen Wesen. In der Samkeit, im Dunkel, im Traum, im Rausch oder im Zauber — überall wo die Gesellschaft nicht ist oder nicht gilt: das Wirken an ihr, mit ihr, von ihr und durch sie kennt er nicht, oder nur als Wahn, Tug und Wenn er von Welt und All spricht, so sind damit kosmische Kräfte ge-

Natur, Gott, allenfalls die Menschheit als Inbegriff der seelischen Auswirkung jener Kräfte, das Rollen der Zeit, der Herderische Geschichte-Gott, niemals „monde“, Staat, Kultur oder Kirche, keinerlei menschlich gefügtes, immer nur göttlich-bewegtes, wenn auch in Menschen bewegtes All.

Erst im zweiten Teil begegnen wir, als dem Zeugnis derselben Wandlung welche zwischen dem Werther und dem Wilhelm Meister liegt, einer solchen menschlich gefügten Welt, ja sie erscheint hier als eine notwendige Stufe von Fausts eigner Weltwerdung. Diese Welt (in dem Mysterium freilich weniger als selbständiges Milieu denn als Bereich faustischen Strebens behandelt, doch als Bild und Raum, nicht nur als Stimmung und Schranke) wird vertreten durch die Szenen welche Faust am Hofe und im Dienste des Kaisers zeigen, den Festordner, den Heerführer, den Kolonisator. Sie sind, was auch Goethe sonst mit ihnen beabsichtigt und ausgedrückt haben mag, zunächst durch ihr bloßes Dasein Zeugnis und durch ihren Inhalt Darstellung der sozialen Einordnung des Titanen. An sie vor allem denkt Goethe, wenn er von der Notwendigkeit spricht, Faust durch höhere Zustände nach dem fratzenhaften Ich- und Zauberwesen hindurchzuführen. Bei der Vorstellung der höheren Welt war er durch die Faustfabel (an die er sich hielt und von deren Grundmotiven er bei freierester Umbildung und Erweiterung sich nie ganz lösen wollte) auf die ihm ursprünglich nicht gemäßen, weil historisch maskenhaften, Szenen eines deutschen Renaissance-hofs angewiesen, und sowohl diese stoffliche Bedingtheit als das Alter in dem er zur Ausführung dieser lang mitgetragenen Pläne gelangte ließen ihn statt einer symbolischen nur eine allegorische Sozietät als Fausts „Berufs“kreis zeigen.

Faust am Kaiserhof geht auf dasselbe Schicksal Goethes zurück wie die Lehrjahre Wilhelm Meisters, nur sind sie eine spätere Stufe der Ausgestaltung und an einen vorher festgelegten Stoff gebunden. Zudem handelt der Faust als Mysterium von den Mächten und als Altersdichtung von den Gesetzen des Menschentums, während die Lehrjahre von seinen Formen und Äußerungsarten handeln. Aber hier wie dort tritt das eigenwillige und weltsuchende Ich als beteiligtes Glied ein in die bedingende, verpflichtende, aufgabestellende, verantwortung- und leistung-fordernde, durch Würdenträger und Stände, durch Vertreter und Gruppen gekennzeichnete, dort mehr als Sitte, hier mehr als Institution, als Staat wirkende undfordernde Gesamtheit.

Im Faust II gäbe es überhaupt keine Menschen-welt ohne den Kaiserhof. Innerhalb des Gesamt-Faust ist es die eigentliche Funktion dieser Szenen, ihr Ursprung, das Bedürfnis dem sie entstammen: nach der Naturwerdung

seine Staats-, seine Gesellschaftswerdung zu zeigen (wobei Natur und sowohl geistige Bereiche der gesamten Wirklichkeit als menschliche Fei ihrer Schau, Gesichtswinkel, Deutungsmethoden sind. Denn jede mein menschliche Art die Welt zu sehen wird selbst wieder Welt). hat Goethe, wie es seine Altersart war, den aus dramatischen oder Beknisgründen, d. h. mit Rücksicht auf das Faustdrama und das Faustpre einmal ergriffenen Motivkreis benutzt um darin selbstständig seine Gedanken über die Bedingungen, Normen, Typen des staatlichen Getuges, über des menschlichen Zusammenwirkens allegorisch zu verkleiden oder soziös auszusprechen. An den Hof kommt Faust, um zu einem weltlichen Wirkungskreis zu gelangen, und die alte Fausttabel wird dabei ferner zur dramatischen Verknüpfung geschickt benutzt, als die Besetzertätigkeit, seine Legitimation am Prunkhof, handlungsmäßig die Wschlagt zur Helena-welt, welche abermals ein neuer All-bezirk des Faust ein neuer Bekenntnis-bezirk Goethes ist. Doch über den ursprünglichen Faustzweck reicht die Ausdehnung der Kaiser-zenen hinaus: insbesondere Mummenschanz ist eine unabhängige, nur lose mit dem Anlaßknüpfte Einlage - wie denn jede Szene im Faust betrachtet werden kann graphisch als unwillkürliches Zeugnis einer Goethischen Lebensstufe, nisch als dramatisches Mittel der Fausthandlung (forderung, Ketzadl, Übergang, Verknüpfung) ästhetisch als dichterische Funktion des Problems, philosophisch als selbständige Goethische Lehre oder Erkenntnung, und schließlich (was aber den Rahmen dieses Buchs überschreitet) geschichtlich als Weiterbildung der Faust-tabel.

Das Treiben um den Kaiser ist der allegorische Niederschlag von Goethes Erfahrungen aus Geschichte und Zeit über die mit den Eigenschaften der Menschen gegebenen Grundlagen des staatlichen Zusammenhalts, die verschiedenen natürlichen Eigenschaften, Herrschaft, Genuss, Leichtsinn, Habgier usw., sich im Gemeinschaftsleben auftun... wie sie gegenseitige Einschränkung, Kompromisse, Übergänge zu standischer Forderung, Institution, Tradition und Zustand getunnen... wie Liebe und Hass zu Ansprüchen und Leistungen, Ansprüche zu Rechten, Leistungen zu Lasten, Güter zu Last und Gefahr werden... welche Eigenschaften den Staat halten und bedrohn... wie zum Gemeinschaftszustand erstarrte Menschkeiten unter der Bindung und dem Pump sich äußern und gelegentlich brechen, kurz wie das Gemeinnaturalie als staatliche, standische, höfliche Norm sich äußert - das soll in den Kaiser-zenen der seelisch-freiesucher Faust durchleben: die Staatswerdung der Menschenatur, die Verwirklung zwischen Einzelwünschen die zu Gemeinnungen, und Ge-

schaftsbedürfnissen die zu Zwecken werden, die Rückwirkung des geworden Sachlichen auf das immer werdend Menschliche, die Versachlichung neuer Wünsche oder Einfälle zu dauernden Zwecken und Einrichtungen. Ein besonders deutliches Beispiel für die Art wie Goethe diese Wechselwirkungen sah ist die Papiergeldszene, mit den Reaktionen der verschiedenen ständischen Gesinnungen auf dies Teufelswerk. Auch diese Welt ist übrigens von drei Seiten aus gezeichnet: von Faust, der zugleich drin und drüber steht wie Goethe selbst, von Mephisto, der sie in ihrer Bedingtheit von außen beschaut, und von den ganz drin befangenen Mitgliedern, den allegorischen Vertretern, Opfern, Bekennern der verstaatlichten Menschthümer. Staat, Wirtschaft, Stände und Hof, Krieg, Handel und Piraterie: all diese sachlichen Ordnungen des Gemeinschaftsdaseins werden in dem Mysterium zurückgeführt auf ihre menschlichen Ursprünge. Das Sachliche ist Ableitung, Erstarrung oder Projektion des Menschlich-Natürlichen, und dies hat der Dichter durch alle Sachkrusten oder -hüllen hindurch wieder herauszuholen. Staat, Wirtschaft, Technik, Kultur, usw., als selbständige Systeme, d. h. Sachordnungen mit eignem Apparat und Betrieb, gibt es für die Wissenschaft und die Geschichte, nicht für den Dichter, so wenig es für den Dichter als solchen Mathematik gibt: dem Dichter gilt nur das menschliche Leben. Dies kann er freilich zurückverfolgen bis in die scheinbar entmenschlichten Sachordnungen (es sind diejenigen die man gemeinhin als „unpoetisch“ bezeichnet) er kann darin noch ein Eigenleben des natürlichen Menschthums fühlen und zeigen das dem Forscher verborgen oder gleichgültig bleibt. Das Papiergeld z. B. ist für die Wissenschaft eine sachliche Einrichtung jenseits der Menschenart. Der Dichter Goethe zeigt selbst in ihr den seelisch-leiblichen, ja naturhaften Grund ihres Daseins und ihrer Wirkungen, die Allgegenwart des Menschthums, welches immer poetisch ist, im Sachthum, welches nie poetisch ist.

Wenn die sämtlichen Kaiserszenen die dichterische Beseelung der sachlichen Ordnungen anstreben, so ist der allegorische Mummenschanz der Einordnung der unstaatlichen und unsachlichen, nur seelisch-natürlichen Triebe und Zustände in diesen sozialen Bezirk gewidmet. Wird durch den Kaiserhof selbst gezeigt wie die Natur überall die Ordnungen durchwaltet und durchsieht, so gibt der Mummenschanz ein Spiel und ein Bild der bewußt hotimathigen, rein spielerischen, rein bildhaften, rein dekorativen Verwendung des Natürlichen oder Dämonischen, des schlechthin Unsozialen, von den Seelenzuständen, Begierden und Geblüten bis zu den Gewächsen, Elementen und Dämonen: er ist die Verhöflichung, Anwendung, Sozialisierung der einst so gefährlichen, sprengenden Natur oder Dämonie.

das äußerste Widerspiel zu der Erscheinung des Erdgeistes. Das Was zu Sträßen und Beeten benutzt und verniedlicht, die Leidenschaften Temperamente, die Dämonen der Seele (wozu außer Furcht, Hott, Neid, Furien, Grazien usw. auch die Poesie, der Knabe Lenker gehörte) allegorischen Masken mit Spruchzetteln geähnlt, lediglich als geistige götzung, die Faunen, die Elementargeister, Plutus, ja der große Pan in den hellerleuchteten Festsaal gebaumt, das dunkle All-leben als eine liche, sinnfällige und sinnvolle „heitere“ und „bedeutende“ Abendhaltung verwandt, die Urmächte zu freundlichen Frieseen gereicht, zu den Bildern gestellt, zu bequemer Augenweide herabgewürdigt zu leichter Belehrung genötigt – und Faust selbst als williger Mitspieler weisen Maskenscherze; das bezeichnet den äußersten Sieg der Gießel, der flachsten Form von Gesetlichkeit, über den titanischen oder däischen Überschwang des vorsozialen Faust, seine vollkommene Bereit zu und Geduld mit der Gesellschaft, sei es selbst die glänzend in dieses Prunkholes, dem die Geheimnisse der Schöpfung eben gut sind um sich die Langeweile zu vertreiben.

Goethe hat die Leere des sozialen Liebens, dem hier die Fülle der sozialen Welt als Spaß dienen muß, nicht ohne Ironie geschildert, in rade der Gegensatz zwischen dem Streben Fausts und seinem Verlust als Festordner, zwischen dem Wesen der Ukratte und ihrem hölzernen Zierwert und Zier-zweck, zwischen den Erlebnissen und den Sinnspur macht den dramatischen Reiz des Mummenschanzes aus und bestimmen ironisch ernsthaften Stil. Will Faust auch diese gesellige Welt erleben, so muß er mit allen Gewichten spielen, die Natur in den Himmel und die Dämonen in Kostüm stecken können, und nicht nur den großen Werken der Gemeinschaft mit seiner Kraft, sondern auch ihren langen Stunden mit seinem Wissen dienen. Goethe selbst hatte es getan, und Singspiele und Maskenzüge sind nur das Vorleben zum Mummenschanz des Faust. Aber freilich, wenn auch die Teilnahme Fausts an einem alten Maskenspiele (gerade mit denjenigen Gewalten die ihn einst der gesellschaft entrückt hatten) begründet ist durch die dramatische Notwendigkeit Faust und seine Umwelt zu sittigen und einzurunden, so ist die Aktion geschieht ein bedenkliches Zeichen wie weit in Goethe selbst der lige Dekorateur und Cicetone über den ursprünglichen Genius Herrn den konnte. Gewiß ist es nicht Goethes einzige Haltung, aber daß es überhaupt möglich war, daß er überhaupt so spielerisch mit den Dingen umgehen konnte, als habe er sie nie ermessen, als sei er nicht Goethe, sondern Voltaire ... daß er die Natur- und Geisterwelt derart, sei es auch nur

Schein, der Gesellschaft preisgeben, in einen leichten Mummenschanz bemühen konnte; das ist vielleicht das schmerzlichste Zeichen seines Verzichts und berechtigt einigermaßen das Kopfschütteln der Schwerfälligen, der Grundsätzlichen und der Rigorosen. Faust als Festordner und der große Pan als weise Fest-Hanswurst sind zwar nur relative Formen des Goethischen Strebens nach Einfügung um der Welt-werdung willen, aber sie bezeichnen doch die tiefste Demütigung von Goethes Genius vor der einst verachteten und zersprengten, vor der auch jetzt noch weit übersehnen Welt.

Genau das Umgekehrte hat Shakespeare getan: er, seinem Beruf nach angewiesen darauf eine gemischte oder vornhme Gesellschaft zu unterhalten, benutzte die Mittel und den Raum seiner äusseren Stellung, um sie zum Gleichnis des ungeheuren Lebens zu machen das seinen Geist erfüllte. Bei ihm bedeuten wirklich die Bretter die Welt, die Spiele den Ernst und das Geheimnis, und jeder Zuschauer mochte darin sehen was zu sehen er fähig war, das lockre Schaugepräg einer Stunde oder die Kunde von Schöpfung und Tod, eine Abendunterhaltung oder eine zeitlose Offenbarung: jedenfalls war bei Shakespeares höchsten Leistungen der ganze dekorative Apparat, seine gesellige Aufgabe, das „Theater“ in den Dienst seiner einsamen Seele gestellt, die reich genug war diese Aufgabe restlos zu erfüllen und noch einen unermesslichen Überschuß, Rückhalt, Geheim schatz, in et sie hinaus zu behalten. Er hat den sozialerseits überlieferten und aufgenötigten Apparat umgewandelt zum Raum seines eignen Wesens. Goethe-Faust aber, als übergesellschaftlicher Genius geboren, hat beim Mummenschanz seine Welt in den Dienst des dekorativen, geselligen Apparats gestellt, sie künstlich und freiwillig spielerisch in die Formen dieses Apparates zurück geengt, hat als Spiel behandelt was für ihn kein Spiel war, als Spiel für Andie, Cieringere, schlechthin Spielerische — und dies ist der unlängst peinliche Eindruck des Mummenschanzes trotz der darüberschwellenden Ironie, trotz sinnlich prachtvoller Stellen und durchscheinenden Goethischen Eigenwissens. Shakespeare hätte sich nicht erniedrigt, wenn er leere amutige Masken für den Hof Elisabeths verfaßt hätte, wie seine Zeitgenossen: denn es war sein indischer Beruf. . daß er diesen Beruf selbst zum Scheramt erhobt und seinen Apparat zum Weltraum erweitert hat, gab dem Theater eine neue Weile. Aber daß Goethe von dem Platz den er einnahm herabstieg, um die Schau seiner Höhe den Talbewohnern blick gerecht zu machen, ist von ihm aus geschen Verzicht, von uns aus gesehen Entstellung.

Der ganze Kaiserhof ist ersonnen oder benutzt, um Faust in die „Men-

„schenwelt“ einzuführen, worin es gilt für andre zu wirken, hinauf bis zur Beherrschung, hinab bis zur Belustigung. Über diese Welt des gesamten Wirkens hinaus, in die er zur Selbstbedingung eingetreten, führen den zweien Wege zu seinem eigentlichen Niveau: die königliche Tat, als der Versuch sein Streben zu vollenden, und die klassische Schau, als der Macht oder Schönheit als mögliche Endziele des unendlichen Drangs der Welt, der sich im Wissen, im Genuss und in der Liebe nicht erfüllen kann. Fausts Feldherrndienst beim Kaiser verschafft ihm – das ist der dramatische Sinn dieser Szenen, neben ihrem gedanklichen Eigengehalt – den Raum, seine Macht, Fausts Festordnungsdiensst motiviert seine Beschwörung und Oberung Helenas. Der Kaiserhof und die Helena-beschwörung waren aus der alten Faustfabel genommen und dem Goethischen Sinn zugesetzt und eingedeutet worden. Das Herrscherum Fausts, seine letzte in Form und der Abschluß seines Strebens, war Goethes eigener Gedanke entwickelt aus seiner Konzeption von Fausts Wesen als dem Sinnbild eines eigenen – wie denn auch die Ausstattung der Welten durch welche hindurch muß den drüftigen Boden der vorgetümten Fabel und erweitert . . . ja gerade bei Goethe erst hat die Abreise den Faust in geschiedene „Welten“ einzugeisten zu einer selbständigen Ausstattung in der Faustfrage angedeuteten bloßen Abenteuer-motivs, über seine matischen Handlungszweck hinaus, geführt.

Auffallend ist es daß Goethe neben der Helena-zauberei ein so bates Motiv der Faustfabel wie die Beschwörung Alexanders ganzheitlich nachläßigt hat – wohl die einzige Anregung seiner Quelle der er nachgegangen ist, es sei denn daß man einige drüftige Nachlass-splitter dieses Motiv beziehen darf. Wahrscheinlich hat die Notwendigkeit der selbst in die herosche Laufbahn zu lenken die Vorwegnahme des großen Tätersum im Bilde untrüglich erscheinen lassen, derart hatte er das Alexander-motiv ausbeuten können. Die andere Möglichkeit, die klassisch um Alexander zu gruppieren, war durch die unentbehrliche und Goethes gemäßigte Helenavision versperrt, so daß auch von dieser Seite kein Alexander-bild plenaristisch geworden wäre. Zuletzt mag Goethes Neigung gegen das Geschichtliche ihn genötigt haben Fausts Macht und Fausts Schönheitswelt mit seelischem und rein mythischem Material füllen. Da auch Goethes Schweigen vor fruchtbaren und erlöhnenden Motiven aufschlußreich ist, und da er außer der Alexander-beschwörung fast sämtliche Keime der Faustfrage bis zu den Füllenspiegeleien bis wenigstens der Art nach benutzt hat, da er vieles erweitert und fast ausgelassen hat, so mußte diese Ausnahme hier gelegentlich der „W-

Fausts erwähnt werden].

Es liegt eine Analogie zwischen Fausts Weg zur Helena und Goethes eignem Gang zur klassischen Schönheit. Im Dienst eines Hofes, als Hexenmeister soll Faust das unsterblich Schöne beschwören, und die Sehnsucht nach dem eignen Zauberbild vernichtet sein Spiel und entrückt ihn dem Kreis für den er es weckte. Er muß den Schein ins Leben ziehen, den lockenden Vorspuß zu dauerndem Besitz in Wirklichkeit verwandeln. So hat es den Goethe der ersten Weimarer Jahre, den Festordner der lustigen Zeit, den Singspiel-dichter und Bühnenleiter, nach Italien getrieben und die Schönheit die er dort fand hat ihm zunächst seine Mummenschanz-welt zerstört, das ewige Maß der klassischen Gestalten hat ihm die dekorative Spielelei ebenso entwertet, ja unleidlich gemacht wie seinen maßlosen Titanismus. Zum Mummenschanz verhält sich die Erscheinung und erst recht die Eroberung der Helena im Faust, wie zu den Singspielen und Maskenzügen der ersten Weimarer Jahre, als Goethe bewußt sein Titanentum zum Hofdienst gezwungen hatte, die Iphigenie und der Tasso, die Elegien und die Achilleis. Ob diese biographische Analogie ihm bewußt war ist gleichgültig. Daß auch im Faust die Helena-welt als ein Fortschritt über die Hof-welt hinaus, als Erfüllung des Drangs nach Helle und Weite, zugleich als Linderung des titanischen Fiebers gemeint ist (welchem das Hoftreiben nur als vorläufiges Antidot verschielen ward) daß die Helena, genau wie Italien, durch gelebter Ernst, nicht nur ironisch und entsagend mitgemachtes Spiel wie der Mummenschanz sein sollte, das ist gewiß . . und ebenso wie das erste Weimar für Goethe nur das Sprungbrett nach Italien, in die durch Italien zu erlangende Bildlungswelt, so ist der Kaiserhof im ersten Akt nur Anlaß und Weg zur Helena. Wie Früh-Weimar zugleich Goethes erste Schule war für das ernsthafte Weltwirken, so bereitet sich auch im ersten Akt am Hof die Herrscherfähigkeit des fünften Akts vor, in der spielerischen Einordnung die königliche Macht. Und noch weiter: zum Helena-phantom muß Faust aus der Mummenschanz-welt durch das gefährliche Reich der Mutter, durch das gestaltenträchtige Chaos des maßlosen Bildermeers, wie Goethe selbst Grauen und Unmaß durchlaufen mußte, um das Schöne im Schein, als Wunschbild zu beschwören. Um es zu besitzen, mit ihm zu zeugen und leibhaft zu wandeln, dazu bedurfte er der Wanderung in ihre geschichtlich-mythische Heimat selbst: Hellas oder Italien. Das schmücktige Wissen um das schöne Maß, um das Kalokagathon oder die sinnlich vollendete Form hatte Goethe schon vor der Fahrt nach Italien, und Faust schon vor der klassischen Walpurgisnacht . . Goethe schon durch die Sehnsucht nach Italien, Faust schon durch die Geisterszene am Hof die

ihn paralysiert. Aber ihre Verkörperung, Gestaltwerdung, die Anle und Einleibung des bloß beschworenen und geschauten Wunschkbild langte von ihm das Verlassen des nordisch romantischen Bereichs, den gang in südlich-helle Gesinnung und Luft. Diese Analogie, ob sie oder nicht, ergibt sich daraus daß im Faust unwillkürlich die Goethe Lebensschichtung sich abdrückt.

Die eigentliche Helena-welt gehört zu Fausts Leben in der Schön als einer möglichen Erfüllung seines Strebens, und ist als unumgangen Bereich in dem Mysterium seiner Allwerdung schon früh konzipier Kern des dritten Akts mit dem Helena-spiel selbst entstammt der klassizistischen Zeit, in der allein der griechische Zauber für Goethe dingt und ausschließlich genug war um zu einem Zentrum seiner dichtung werden zu können. Nur damals war der Übergang von dischen Ritter- und Bürgerwesen zum südlichen Gestaltenmaß Pr und Erregung genug für ihn um sich bis zum poetischen Geschehn zu dichten, und nur damals konnte auch die antikisierende Form der Entstehen, in dem Klima wohn die Elegien, Hermann und Dorothe die Pandora gedichten. Die Einordnung der eigentlich klasicist Helena-dichtung in das Faust-drama (mit dem sie zur Zeit ihrer Konze der Faustage gemäß, zwar gedanklich, aber zur Zeit ihrer Gestaltung stimmungshaft im Zusammenhang stand) veranlaßte Goethe zu Über und Ergänzungsszenen die wiederum zur eigentlichen Faust-handlung Faustproblem nicht von vornherein nötig waren, die aber der Ausw des Helena-geschehns zur Helena-welt dienten oder die Helena-har mit der übrigen Faust-handlung unger verknipten. Bei dem mask artigen Charakter des zweiten Teils, bei Goethes mehr sprich weil als dramatisch drängendem Altertempo, bei seinem Überfülle von L und seinem Bedürfnis nach Unterbindung des unermeßlichen Bild schatzes verselbständigtten sich die Mittel- und Brückenszenen zu e Allegorien wohn sein Schauen und Wissen auch unabhängig vom urs lichen Faustproblem sich ergeht. Der zweite Teil wird, ähnlich wie doras, nur in großtem Maßstab, eine Fale für Einlagen, ja ein G aus Einlagen – die allegorischen Einlagen überwiegen fast das dram sinnbildliche Geschehen um dessentwillen das Gesamtwerk erst Dore Vollendung heisste.

Solch eine Einlage, aus Mittelgliedern der eigentlichen Fausthar entwickelt, zu selbständigen Bildereihen ausgeweitet, war am Kar der zum Faustgeschehen als notwendige Staffel seiner Weltwerdu hört, der Mummienschanz. Die Helena-welt selbst mag man so zent

auch immerhin schon die Lynkeus-lieder und die Euphorion-szene darüber hinausdringen, noch zum Faust-mysterium notwendig rechnen. Als selbständige Einlage gedacht und ausgeführt ist dagegen der Weg zur Helena: die klassische Walpurgisnacht. Wie sich Faust in die Helena-welt mit ganzer Sehnsucht und Leidenschaft, mit dem Ernst seines Strebens einläßt, während er den Festondner am Kaiserhof nur spielte .. wie Helena ihm ein absoluter Wert erscheint, während er das Hofleben nur als relativen, als Vorstufe schätzte und mitmachte: so soll auch die klassische Walpurgisnacht, welche in die Helena-welt so eingelegt ist wie der Mummenschanz in die Kaiser-welt, kein vorwegnehmendes Weisheitsspiel mit den antiken Bildern mehr sein, sondern ihre mythisch wahre Schau. Wie Faust die Helena aus dem Schein in die Wirklichkeit zieht, so dringt er jetzt in den Kreis der Natur- und Schicksalsmächte, den er spiegelnd und spielend zu geselligen Zwecken mißbraucht hatte, mit freiem Herzen ein, atmet ihre Luft im freien, ihnen eigenen Raum und empfängt ihren Sinn und ihre Geschichte von ihnen selbst, ihres Anschauens wert, und ernst und reif genug für sie, durch ihre Belehrung und ihren Anhauch stufenweise zureifend dem Ideal, sich würdigend, frattigend, lauternd für die Umarmung der vollkommenen Schönheit, in der dieser mythische Kreis gipfelt. Wesentlich ist daß Faust die Welt Helena: in ihrem eigenen Raum, nicht mit dem Geist und der Phantasie, sondern mit Seele und Sinnen, die Zusammenschau ihrer Geschichte mit ihrer Landschaft, ihrer Gestalten mit ihren Elementen, ihres Treibens mit ihren Beziehungen entahnt. Dieselbe Erlösung die Goethe durch Italien erholtte einerseits von der nordisch dumpfen Natur im Anschauen einer schon maßvoll gegliederten, formhaft bildnerischen Natur, und anderseits von dem abgezogenen, sinnentleeren, zu Wortschällen verblasenen Spinti-stieren oder zu Fakten verkümmelten Wissen, durch gegenständliches Denken: die Erlösung vom natürlösen Geist und von der geistlōsen Natur verschafft sich Faust in der klassischen Walpurgisnacht — sie ist die Überwindung des magisch dumpfen Zauberwesens, in dem der Teufel herrscht, der wider-gottlich trübhatten Form-, tag- und maßfeindlichen Natur, die am Brocken ihre Originen teilt .. aber auch die Überwindung der begrifflich maskierten, höfisch zurechtgestutzten Natur des Mummenschanzes, sie ist weder Trieb noch Spiegelung, sondern beseeltes Sinnengebild.

Der antike Mythos ist anschaubarer Geist und durchgeistigte Natur .. die Versammlung der hellenischen Sagenlegion auf den Pharsalischen Feldern ist die günstige Gelegenheit zur Heerschau über die Kräfte des antiken, d. h. für Goethe bildnerisch gegliederten und geistig geordneten Natur- und Seelenreiches, das durchlaufen werden mußte, um zum Besitz der Schön-

heit zu gelangen. Was der antike Mythos für ihn bedeutete haben wir gelegentlich der Elegien und der Pandora geschen, besonders welch' winn der alternde Allegoriker aus dem plastischen Motiv-wert und den wert der mythischen Überlieferung zu ziehen wußte. Erst im Faust, I., es sich um Ausstattung einer ganzen klassischen Schönheitswelt, nicht um ein olympisches Gegenbild zur römischen Abenteuern wie beiden Fausten, nicht bloß um Allegorie der menschlichen Seelenmächte handelte, sondern der Pandora, konnte Goethe sich in sinnfälligen antiken Mythenmischungen breit und satt ausleben . . . als Kunstmäst und versetzter Maler in märchenhaften Gebärden und Gruppen hellenistisch geschauter Elementarsymbole oder in heroisch-einfachen, monumental gegliederten Poussinischen Schatten . . . als Archäolog in der Glossierung und Ergänzung eines unzähligen Trümmerstoffs, der seinem Geschichts- und Natur-denken einen anmutige und vieldeutige Zeichensprache bot . . . als Geschichts- und philosoph in der mythisch weiten oder farbig reinen Verdichtung auch Einkleidung und Verhüllung seiner Gedanken über die Geschichte des Entstehens und Vergehens, des Wachsends und Werdens. Bildnerlich bis zum Schnörkel- und Zierrathen der Rokoko-maler, Wissen und Intuition bis zum Polyhistoren- und Sammlergeist, bis zum Mizellen- und Gelehrtenkult der Humanisten, und geheimnisvoller Forscher- und Denker-thum bis zur systematischen Konstruktion haben hier, manchmal vereint, manchmal bloß vermischt, aus unüberschaubarer mythischen Trümmerstoff der Antiken, meist der spätantiken Autoren, zumal Plutarchs, ein alt-neues System ganz geschaffen worin Goethes jugendliches Naturgefühl und Seelenzustand das Urelement seines reinen Dichtertums, manchmal mühsam, manchmal freier fortglimmt unter der Masse seiner Bildung.

Für eine Einzeldeutung der Walpurgisnachtsmotive ist hier nichts Platz . . . als Ganzes bedeutet sie für Faust den Weg zu Helena durch Vorstufen der klassischen Natur hindurch, wo selbst das Widerteufel-Kraft, Charakter und Gesetz hat, und noch Gewimmel, Kampf und Führung sich sinn-, ziel- und stilvoll äußern. Von den Helden und Göttern, den Geschöpfen und Ungeeschöpfen des belebten Raums geht Faust an der Hand antiker führt und Deuter immer tiefer in die Tiefe dieser formenträchtigen Welt, bis am Schluß in einem ungeheuerlichen Zusammenklang, einer „Apotheose“ sich ihm das kosmische Prinzip offenbart, dem diese Welt entstammt und das sie beherrscht, das die Elemente sind, das in ihnen die ganze Reihe der dumpten und hellen Geschöpfe hinauf bis zur Schönheit selbst die er sucht, die ihn treibt, um die er kommt: dies Prinzip, nicht mehr als dunkler Seelentrag, sondern

überseelische Weltkraft und als offenbarte Gottheit ist Eros, die Mitte und der Urgrund der klassischen Welt deren menschlicher Gipfel Helena ist. Durch die Offenbarung des antiken Eros, des Weltenschöpfers, wird der nordische Wandler reif für Helena, die vollkommene Schönheit. Der Weg zur vollkommenen Schönheit führt durch ein Reich der dumpfen Mächte und Kräfte, nicht durch eine schon vollendete Gestaltenreihe: darum erscheint in der klassischen Walpurgisnacht kein homerischer oder tragischer Gott und Heros, keine der klassischen und olympischen Berühmtheiten, nur die elementarischen, unteren, abseitigen Halb- und Zwischenwesen. Seismos (nicht Pluto) Nereus (nicht Poseidon) Chiron (nicht Herakles) Eros (nicht Dionysos oder Aphrodite) sind die mythischen Vertreter dieses vorgestaltlichen Kräfte-reiches: erst mit Helena selbst, als dem gestalt-hatten Gipfel und zugleich der Überwindung des bloßen Kräftreiches, sind wir im klassischen, im Homerischen Bezirk der antiken Mythenwelt.

In die klassische Walpurgisnacht, die im ganzen weniger Fausthandlung als Einlage zur Unterbringung Goethischer Bildungsschätze und Erkenntnisse ist, hat Goethe auch die Homunkulus-idee verwoben. Sie ist die Einpassung eines von der Faustsage wie von Goethes Faustproblem ursprünglich unabhängigen, als Alchimisten- und Humanisten-traum überlieferten Motivs in den Faust-gedanken, nicht so sehr das Ergebnis geheimnisvoller Erfahrung als eines geistreichen Einfalls. Homunkulus west, strebt und vergeht als ein genaues Gegenbild des Faust. Faust ist der durch Raum, Zeit und Leib zu seiner Qual bedingte Mensch, der nach dem Unbedingten, aus den Bedingnissen heraus strebt. Homunkulus ist der nur gedachte, unbedingte Mensch, der um jeden Preis bedingt, d. h. wirklich, lebendig werden, in Raum und Zeit und die Elemente der Leiblichkeit eingehen möchte. Das Denken — Goethe hat es öfter betont — ist absolut, d. h. es gibt nichts was sich nicht erdenken ließe, und so kann auch Wagner, der Nur-kopf-mensch, seinen Homunkulus in die Welt setzen. Das Leben dagegen, die Wirklichkeit ist immer bedingt, und nur durch Bedingtheit lässt sich das Vollkommene erreichen, und nach dieser Vollkommenheit sehnt sich das Geistmännlein, welches alle Einsicht und Durchsicht, allen Sinn der Welt in sich hat und dennoch, genau wie das absolute Denken, kein eigentliches Dasein besitzt. Danach strebt es durch alle Elemente und Gestaltenreiche hindurch, um zu entstehen, um sich zu beleiben, um Fleisch und Blut, Geschlecht, Stoff und Raum zu seiner abstrakten Idee, der Idee Mensch zu gewinnen — und muß schließlich, als nur gedachtes, nicht lebendiges Gemächte vergehen an der eigentlich leben-, leib-, gestalt- und daseinschaffenden Gewalt des Eros. Zu dieser drängt er sich, im Besitz der vollkommenen

Einsicht, mit gutem Grunde, aber alle richtige Einsicht hilft nicht Leben, und so wenig man mit der Einsicht in die Gesetze des Zeug-Kind machen kann, wenn man nur Denken und kein Leben hat, so kann man mit der bloßen Einsicht in die Gesetze der Menschwerd-Mensch werden. Das Gehirnprodukt verzehlt tragisch infolge seiner unbedingten Weisheit selbst an der höchsten Wirklichkeit.

Faust aber hat an dem Bild des unbedingten Homunkulus ein wahres Beispiel für seinen wahrhaften Drang nach Unbedingtheit, sei es des Denkens, welche möglich, aber unvollkommen, unfruchtbar und verloren ist, sei es des Lebens, welche an sich unmöglich ist, da Leben nur Bedingtheit in Raum, Zeit, Stoff überhaupt „Leben“ ist.

Die Gestalt des Homunkulus könnte von Goethe entworfen werden nachdem ihm die notwendige Bedingtheit des Menschen aufgegangen war, nachdem ihm seine ursprüngliche Unbedingtheit, drang, aus dem dichten gestalt stammt, als ein Wahn offenbart war. Freilich mit der Einsicht, Unmöglichkeit der Erreichung eines Ziels erträgt das Stieben nach Ziel noch nicht, wenn es wie bei Faust aus dem Leben selbst stammt nicht aus dem Denken. Faust: Stieben nach Unbedingtheit, das in seinem Dasein selbst gegeben ist, kann durch keine Belehrung, auch das Beispiel des Homunkulus nicht, beschwichtigt werden – auch die Einsicht in seine Fruchtlosigkeit nicht, sowenig wie eine Krankheit wird durch das Wissen daß sie Krankheit ist. Das Leben hat seine Mittel uns zu gestalten, und zu diesen Mitteln gehören auch die unerreichbaren Ziele, Träume, Ideale die es in seinem Denken als Ziel anzunehm. So ist Homunkulus als Idee zwar ein Urteil über den Unbedingtheitdrang, sein Schicksal und Stieben (denn auch Homunkulus ist als Gegenbild des Faust wesentlich „Stieben“) ist ein warner Drang für Faust, nicht die widerlegung und Aufhebung des Faust, „Drang“ nach Unbedingtheit, welches ihn zwar nicht zu seinem Ziel führen kann, seinem Leiden entlossen kann, aber ihm gerade das erreichen läßt wortlos Leben, jenseits seines Wissens um sich, geformt wird – die volle Menschwerdung d. h. die allzeitige Bedingtheit von der durchdringenden Welt.

Homunkulus ist ein Zwischenstück der klassischen Walpurgisnacht, zwar eine gedankliche Ergänzung der Faustidee, kein selbständiger druck Goethischen Erlebens. Homunkulus will sich eben dort bilden zu entstehen, wo Faust sich einem neuen Ziel des unbedingten Drangs zu nähern hofft, der Helena – und nicht zufällig suchen sie beide ihre endung im Reich des Eros, der gestaltenden Weltkraft, wo Homunkulus

für Leib, Raum und Zeit... Faust für die ewige, zeitlose Idee, für die Schau des Schönen reifen will. Die klassische Walpurgsnacht ist in der Gesamtökonomie des Faust II das Vorspiel der „Helena“. Diese gilt nicht der Liebesleidenschaft (etwa als bloßes klassisches Gegenstück zur Gretchentragödie) sondern der Anbetung der objektiven Schönheit: die Leidenschaft Fausts ist im Besitz Helenas gestillt, und Helena ist für Faust nicht ein Weib das ihm Zeit und Raum verdrängt, sondern eine Göttin, d. h. das Sinnbild einer Welt, eine verkörperte Weltkraft. Um sie wird für ihn Welt, zeitloser Raum: Arkadien, wo die „Natur im reinen Kreise waltet“, wo „alle Welten sich ergreifen“ d. h. ineinander übergehn, ausgeglichen im göttlichen Menschenbild. Das Reimen der Helena bedeutet ihre Angleichung an Faust wie Fausts Rede in antiken Metren seine Reife für sie. Das Schauen und Zeugen, nicht das Begehrn und Opfern ist die Aufgabe die ihre Gegenwart ihm stellt, und sie ist nach ihrer Vermählung nicht, wie Gretchen, die zufällige Illusion der vorstürmenden Seele, die sich eben Illusionen erschaffen, Helena in jedem Weibe sehen muß, um sich überhaupt auszuhalten, sondern die notwendige Erfüllung des ruhenden Geistes. Das „arkadisch treie Glück“ ist nicht Genuß, nicht Betäubung, nicht Schwelgerei, nicht dunkel-drangvolles Erlöschen des Seins im raumlos schönen Augenblick, sondern die bewußte Helle der Sinne vor dem schönen Leib im schönen treien Raum, die Aufzehrung des Geistes im Reich der reinen Formen: es ist Goethes italienische Befriedung, und für die Zeit seiner Dauer die Aufhebung des eigentlichen Fausttums. Dadurch daß das Verweilen auch hier, auch im arkadischen Raum nicht möglich ist tritt Fausts Wesen wieder in seine verhängnisvollen Rechte ein, und eben durch Fausts Wesen ist auch hier das Verweilen unmöglich. Was er besitzen kann muß er auch überwinden, und sein Gesetz (darum versinkt die Helena-welt) ist nicht das ruhige selbstgenugsame Sein im Raum - Helena und Arkadien — sondern das Werden und Wirken in der Zeit: das selbstgenugsame Sein kann er wohl begehrn, mit ihm zeugen, aber nicht behalten. Die Schönheit ist ein Gut, keine Form seines Lebens.

Ist Faust nach der klassischen Walpurgsnacht der ruhige Eigner der Schönheit, so ist Lynkeus als ihr Besessener, als ihr Begehrer, als ihr Opfer in die arkadische Welt ihm gegenübergestellt, als der den der Zauber der „Schönheit“ (im Faust I gab es keine objektive Schönheit, nur Liebe und Illusion der Schönheit) aus dem Gleichgewicht bringt, seiner Pflicht entzieht. In Lynkeus' Strophen hat Goethe die überwältigende Macht der wirklichen Schönheit, die Blendung des Augenmenschen durch das erste Gewahrsellen des leibhaften Ideals ausgedrückt. Lynkeus ist nicht wie

Faust allmählich durch Leben und Streben ihr langsam entgegen ist der einfach Blickende, Empfängliche, und das Erscheinen des men Schönen ist ihm ein erschütterndes Übermaß. Ein fröhlicher Zustand, eine Vorstufe der faustischen Bereitschaft für Helena Lynkeus Stimme (nicht eigentlich Gestalt) geworden: die Wahr Schönheit die man nicht aktiv erobert sondern passiv erfährt, die geheimnisvoll zu ihr hinaufgetrieben, suchen, sondern die uns. Die Schönheit nicht als Natur und Geist sondern als Schicksal Gesetz sondern als Zufall, als Überraschung, nicht als dringene Form sondern als Zauberkraft, nicht als Sonne sondern all das, mehr Erfahrungsart des weitenden, des Übergangs Goethe vollendeten Goethe, klingt aus dem Munde des Lynkeus, der als der unbefangene, rein empfängliche, aber nicht gebildete, nicht von Sinnemensch, als der reine Jungling zu verstehen ist. Seine Szenen sind Einlagen, wie die des Phileos in der Pandora, und gehörten ausdruck (unbeschadet der begrifflichen Beziehung seiner schen Figur zum Faustdrama) in denselben Bereich wie diese, gärem spiegelnden Glück- und Spannungsgefühl das Goethe im fand wo ihm die Wirklichkeit mit neuem Zauber als Mensch oder plötzlich offenbarte. Goethe war ja nicht nur wie Faust Sucher lichkeit, sondern oft auch überraschter Finder wie Lynkeus, nicht Streben und Wirken, auch zum Staunen geboren. Faust staunt auf helle Zeichen dieses staunenden Goethe ist als Lynkeus in seineswerck untergebracht. Des Lynkeus' Hymnus ist die Verherrlichung seelischen Erlebnisses „Schönheit“, wie des Faust Umgang mit der Darstellung der Welt- und Lebensform „Schönheit“ ist.

Zur Ergänzung der Helena-welt, nicht zur Fausthandlung, gehörte stalt des Euphorion, ebenfalls nicht eine Auswirkung des Faust, nur des Helena-problems, sondern eine nachtragliche Einlage in weitigem Goethischen Bildungs- oder Erlebnisstoff, etwa so im großen Sammelraum untergebracht, wie in den Wanderjahren oder Aphorismen. Ursprünglich ist die Figur reinersonnen unschaut, als Allegorie des Gedankens daß Faust mit Helena, der als Mensch mit der ewigen klassischen Schönheit zeugt, das notwendigen des völligen Besitzes. Die Frucht dieser Vermählung erlaassen und zugleich zu bedingen war die Aufgabe welcher Euph dichterisches Dasein verdankt. Was Goethe unter diesem Damon at lichem Schnen und arkadisch selbstgenugsaamer Fülle, aus Gewand und Grazie ursprünglich gedacht haben mag (etwa die Frucht zu

schem und klassischem Geist) wag ich nicht auszumachen: genug, entstanden ist Euphorion als notwendige Denkfolge einer Ehe zwischen Faust und Helena, nachträglich bezogen wurde er auf und gefüllt durch den Lord Byron. Was er ohne den entscheidenden Eindruck dieser Gestalt für Züge angenommen hätte wissen wir nicht . . daß auch ohne Byron eine Frucht aus der Ehe zwischen Faust und Helena vorgesehen war ist anzunehmen: aber wie sie endgültig geformt wurde läßt sie sich ohne Byron gar nicht denken, derart daß die ganze Figur nur der Vorwand scheint für den Totengesang auf Lord Byron, worin Goethes Verehrung transparent wird und fast den Rahmen des allegorischen Gefüges zugunsten einer lyrischen Huldigung ad spectatores durchbricht. Dem Untergang des Kindes aus Faust und Helena, welcher ebenso denknotwendig war wie seine Geburt, kam allerdings Lord Byrons mythisches Ende derart entgegen, daß seine Hereinziehung sinnvoll und nicht gewaltsam erscheint.

Das Versinken der Helena-welt, zu dem Euphorions Untergang das Zeichen gibt, war durch das Faustproblem dann gefordert. Auch dieser schöne Augenblick, der durch eine magische Aufhebung der „Zeit“ gewonnen war und daher in sich als zeitlose Ewigkeit ohne Streben gelten durfte, wird zerstört, sobald sein Zauberkreis überschritten wird. Das geschieht diesmal nicht durch Faust selbst sondern durch seinen Sohn: in Euphorion wirkt Faust, das Faustische, weiter und sein Sohn wirft ihn aus der arkadischen Ewigkeit wieder in die menschliche Zeit, in das Element des unbefriedigten Strebens zurück. Auf Euphorion wie auf Lynkeus sind Goethische Züge verteilt. Aber es ist ein Ausdruck der Goethischen Wandlung daß nicht mehr Faust selber kraft seiner Natur der arkadischen Fülle satt wird, sondern daß sein Schicksal ihn wider Willen herausreißt. Genau genommen ist mit der Helena-episode schon jener Augenblick erreicht zu dem Faust sagt „verweile doch, du bist so schön“ — und nur weil die Helena-welt als ein abgeschlossener magisch zeitloser Traum inmitten der Mensch- und Teufelswelt gelten kann, macht Mephisto hier noch keinen Anspruch: die Träume Fausts sind von seinem Pakt nicht betroffen, und das Erwachen aus dem Traum, das diesmal nicht freiwillig erfolgt, stellt den alten Zustand wieder her. Die Helena-welt, welche nur die Gestaltwerdung, die mythische Bildwerdung der zeit- und schicksallosen Urkräfte und dumpfen Elemente war, die Natur als Schönheit und Götterkreis, löst sich wieder ins gestaltenlose Stoffliche zurück aus dem sie durch Traum und Zauber (durch Apollo und Dionysos könnten wir heute sagen) emporgerufen und verwirklicht war. Helena und die Ihren werden wieder Schatten und Urstoff, und der Mensch tritt aus dem selbstgenugsamen Traum wieder zurück in

die bedürftige Zeit, die er seit der Vision der Helena verlassen, Besitz der Helena vergessen hatte.

Der vierte Akt und der fünfte bis zum Tod des Faust führten ihn in die Traumwelt der „klassisch romantischen Phantasmagorie“ wieder zurück in den gentlichen Weltraum den er mit seiner Wirksamkeit eifüllen sollte. In dem uns schon bekannte Bereich des Kaisers, in dem sich die irdische Weltverdienstfausts durch Tat und Leistung vollenden soll, wie sie in der Welt und Spiel darin begonnen. Der vierte Akt bereitet Faust den letzten Platz seiner Fidentage vor, der fünfte führt ihn hinein und heraus aus dem Reich der Wirklichkeit, das er eroberet, soweit es der endlichen Kreaturlichkeit war, in das Reich der Weite.

Da den Dichter selbst kraft seiner Entwicklung die Welt beim Schaffen des Faustdramas weit mehr beschattigte als der Urvatthakter und sein Problem Fausts, welche einer überwundenen Epoche entstammten, so mußte doch die Gestalt Fausts beibehalten werden auch für seine neuen Probleme, so legte er mehr und mehr den Nachdruck von der Weltverdienstfaust auf die Weltverdienstfausts, die Welten durch die Faust zu werden, in die er eingehen soll, ursprünglich Mittel, verliebt und aus Mangel von neuem Interesse Goethes am eigentlich Faustischen titanischen Ich, mehr und mehr. Die Fausthandlung wurde für Goethe ein Vortwand um Weltarten darzustellen, und Faust verschwand in verschiedenen Räumen beinahe so wie Wilhelm Meister in den Beziehungen seiner Wandertage. Wir könnten bisher den zweiten Teil charakterisieren als die verschiedenen „Welten“ in denen Faust sich umtriebt, und darüber fast daß wir es mit einer Fausthandlung, mit den Auswirkungen jenes stiebenden Titanen und seines Gegenpielers Mephistopheles haben, mit der Fortsetzung des ersten Teils: so sehr wird Faust so deckt durch seine Welten oder überwuchert durch die Mittel zu seiner Verdienstfaustung.

Wir bemerkten bei der Gestaltung des Faust II dieselbe zentrische Bewegung die schon die Wanderjahre zu einem Sammelbecken Goethes zusammengebracht und Weisheit gemacht hatten, unter notdürftigem Bestand des einen einheitlichen Helden mit einheitlichem Geschehen. Die zur Handlung benötigten Schauplätze wurden selbstständig angemalt, benutzt und geschichtung von Erkenntnissen oder zum Ausladen bildnerischer Motive, als Ablagerung aller erdenklichen Seelen- und Geistesgute, dem Faust ursprünglich nichts zu tun hatten „abgeschen von nachträglichen Einlagen, weitschichtigen Hilfs- und Motivierungsszenen, die wiederum zum Sondergeschehen auswuchsen, und Zwischenspielen“

Ausmalung der „Welten“ Fausts, Motivierung der Wege Fausts in diese Welten durch Brückenszenen, selbständige nachträglich untergebrachte Einlagen — diesen drei Schichten des Mysteriums sind wir begegnet. Was hat Goethes zentrifugale Tendenz im zweiten Teil vom eigentlichen Faustcharakter, dem Träger des ursprünglichen faustischen Problems und der von diesem Charakter ausgehenden Fausthandlung übriggelassen? Welche Elemente des ursprünglichen Faustplans sind im zweiten Teil erhalten? wo durch ist der zweite Teil Fortsetzung und Abschluß des ersten und bewahrt die Kontinuität des Faustsymbols als Ausdruck des Goethischen Gesamtlebens?

Nur in wenigen Szenen wird der Charakter Fausts selbst sprachlich vorgegenwärtigt, der titanische Bruder des Prometheus mit dem expansiven Drang nach Wirkung und Wirklichkeit — in allen andren wird er stillschweigend vorausgesetzt und seine Ausbreitung in die Welt nur durch die Welt selbst gezeichnet worin er sich, wie ein empfänglicher Reisender oder Einwohner bewegt. Nur im Gespräch mit Mephistopheles am Beginn des vierten Akts und in den Auftritten des fünften Akts bis zu seinem Tod erinnert sein eigenes Wort, Gebaren und Tun wieder daran daß er der Faust ist den sein Allstreben zum Teufelspakt trieb, den keine Lust sättigte, kein Glück begnügte, und nur hier wirkt sich sein Charakter selbst wieder als Handlung und Schicksal aus, nur hier füllt er wieder den umgebenden Raum selbst mit seiner Seele, mit seiner Wirksamkeit, nur hier ist seine Welt wieder bloßes Mittel, um seinen Charakter, sein Schicksal zu zeigen. Oberall sonst gerät er zwar in die verschiedenen Welten, weil er der allstrebende Faust ist, er gibt das Motiv oder auch nur den Vorwand ab für diese Welten: aber das wissen wir nur, hie und da wird es auch gesagt, jedoch nicht gestaltet. Wir sähen in dem Faust des I—IV. Akts, wenn wir es nicht wüßten, weder den Beschwörer des Erdgeists, noch den Flucher, noch den Opteret Gretchens — nicht nur sein Umkreis, auch seine Gebärde ist anders. Erst in diesen beiden Szenenreihen (sie sind eigentlich eine und beziehen sich auf Fausts Wirken) erwacht wieder die heroische Ungeduld, das ausgreitende und übergreitende Kraftgefühl und der titanische Trotz gegen Welt und Überwelt. Sonst ist er, durch Ungeduld vielleicht hingeführt, an jedem Platz beruhigter Mitmacher, Beschauer, selbst Genießer, solfern er sich überhaupt geltend macht.

Nur hier kommt auch die Handlung wieder empor die seit der Flucht aus Gretchens Kerker gleichsam unterirdisch verlief, die eigentliche Fausthandlung: das Ringen zwischen Faust und Mephistopheles. Denn nur aus Fausts Charakter selbst kann diese Handlung sich nähren, und wo dieser

Charakter suspendiert oder neutralisiert erschien, wie bei dem Münchhausen, der klassischen Walpurgisnacht und der Helena-phantasmata gab es auch keinen Boden für die Faust-handlung, höchstens zu worin Faust vorkam.

Nur in diesen Faustszenen tritt daher auch Mephistopheles wieder altes, durch den Pakt verbrieftes Recht, als notwendiger Gegenspieler Treiber und Hemmnis, als Versucher und Verführer, als das wach- und lauernde Nein dieses stiebenden und wirkenden Ja. Ist hier bei Goethe wieder entzogenen daß der Faust nicht nur sein allumfassendes Gedicht, sondern auch ein Drama mit einem bestimmten, von beiden Charakteren getragenen oder verkörperten Geschehen ist, zu welcher der Pakt zwischen Faust und Mephisto gehörte. Jetzt erst knüpft er, Ende Fausts naht, und die Lösung vor der Lut steht, wieder an die Versetzungen des Pakts an: an Mephists Absicht auf Fausts Seele, an Unersättlichkeit, an Mephists Teufelsgeist wie er sich im ersten Aufkundet und Fausts Menschen-drang. Denn auch Mephisto hatte als nichts zu tun, solange Faust nicht als Faust erschien: beide sind Komödie und nur Fausts Grenzenlosigkeit ruft den Mephisto als Grenzen des Fausts Ja sein Nein, Fausts Aufstieg seinen Ab- und Hinabzug, Himmel seine Hölle hervor. Solange also Faust neutral blieb, war Mephistopheles neutral, und fast während des ganzen Stücks zum non-Berater, Glossator, Vertrauten, Helfer, zu Epilog oder Parabase geworden, mehr eine Kritik der durchlaufenen Welten ad spectatores als ein wirkender Faktor. Das Mephistopheli sche äußert sich nicht als intellektuelle Gesinnung denn als moralisch aktive Kraft. Dem Beteiligten liest Faust konnte er nur als unbeteiligter Kritiker, aber nicht als Zeitsucher überstehen, der klassischen Schönheitswelt vollends nur als der Vertreter der Hässlichkeit, aber nicht als ihr Vernichter. Überall war er in defensive gedrängt, und da Faust im zweiten Teil ja die Grenzen, geschlossenen Endlichkeiten, nicht wie im ersten, oder mindestens wie Urfaust, als teuflisch, als widergöttlich empfindet, die „Schränke dauernden Gedanken“ selbst als gottgegeben anerkennt, im Verzicht wie der Paktierter Faust, schon das hollernwürdige Verbrechen nicht Mephisto dort seines eigentlichen Berufs beträgt, den er vom Urfaust gebracht hatte. Dieser Betrug war ja gerade das Relativmachen, die Verlächigung, der eigensinnige Krittel, das Beschränkende, Beschwerende Auszuhören im sinnlich oder verständig Begrenzten Lockende, die Zerrung zum Niedren. Faust erlebte den Teufel ja zuerst unter diesem Aspekt als den Gegensatz seiner Unendlichkeit. Wie sollte der Forme, ma-

raumwillige Faust der klassischen Walpurgisnacht und der Eigner der Helena den Teufel erleben? Mephisto hatte sein Dräuen für ihn verloren, sie konnten sich an den Grenzen und über die Grenzen verständigen. Mephisto war als Satan, als Widergott überflüssig, solange Faust Gott in Maß und Grenzen ehrt, ja als kritischer Kommentator ganz willkommen . . und erst als der unendliche Faust wieder emportaucht, ist auch der Teufel wieder als solcher da.

Über dem Grab Fausts erhebt er sich dann selbständig als Satan, nicht mehr Seelen-gegensatz Fausts, sondern Wert-gegensatz Gottes, im offenen Kampf um die vermeintliche Beute. Sein eigentlich kosmisches Wesen (im Prolog schon ausgesprochen) verdeutlicht sich hier noch einmal durch seine Reaktion auf die alldurchdringende himmlische Liebe. Er ist nicht das Radikal-Böse (welches Goethes Glaube nicht kennt) nicht eine absolute dem Guten entgegengesetzte Potenz, sondern nur die Negation, das Aufhören, das Nachlassen, der dumpfe Widerstand, die Kritik, das Ende des absoluten Guten. Es beginnt mit ihm kein neues Reich nach eigenen Gesetzen in dem er herrschte: nur wo Gottes Gesetze, die allein positiven und gültigen, schweigen, da ist Mephisto. Gottes Werte gelten überall, und auch Mephisto untersteht ihnen, aber nicht überall wirken sie. Ihre Nichtwirkung ist das Teufelsreich: die Finsternis als das Nichtwirken des Lichts, die Lüge als das Nichtwirken der Wahrheit, der Unglaube als das Nichtsehen der Gottheit, der Tod als das Aufhören des Lebens . . überall ist Mephisto die Schranke welche die unendliche Kraft sich setzt, eine Funktion der Gottheit selbst, wie sogar das Nichts bereits das All voraussetzt, wie jede Negation logisch und metaphysisch nur durch ihre Position west. Erst durch Gott ist der Teufel möglich.

Diese Abhängigkeit des Teufels von Gottes ewigem Ja und gültigem Wert, die der Prolog im Himmel ausspricht, wird eben in seinem Kampf mit den Engeln dramatisch gezeigt: der All-liebe setzt er nicht einen positiven Haß entgegen, wie etwa Satan bei Dante, Milton, Byron, die ein Radikal-Böses kennen, sondern nur seine Ohnmacht . . ja er erfährt sie selbst auf seine Weise, als stofflichen Reiz, d. h. durch Umkehrung ihres eigentlichen Wesens, der geistigen Kraft. Und Faust entgeht ihm, weil oder vielmehr dadurch daß sein Drängen der positiven Unendlichkeit Gottes angehört, sein Irren nur Gottes selbst gesetzte Grenzung war, wie das Teufelsreich überhaupt . . und das Irren endet von selbst, wenn das ewige Drängen durch den Tod wieder ewige Ruh in Gott dem Herrn wird. Das Irren Fausts, das für Mephisto wirklich erscheint (denn der Negation muß das Negative wirklich erscheinen) und seinen Anspruch an Fausts Seele laut

Pakt begründet, west für Gott und in Gott überhaupt nicht mehr ist an Faust nur etwas Positives gewesen, wie sein „Streben“ es ja gehört er gerade dadurch Gott und hebt die Grenzung auf. Ja das selbst gilt nur für Faust und den Teufel, nicht für Gott; denn es sich auf „den schönen Augenblick“ welcher in Gott, d. h. mit dem löscht. Für Gott gilt nur die Wette, nicht der Pakt.

Mit dieser Schlusszene, da Mephisto betrogen wird, ist also der unbare Zusammenhang mit dem ersten Teil und dem Prolog im Himmel durch die Kaiserhöfe, Walpurgisnacht- und Helenaszene unterbrochen, wieder hergestellt, das eigentliche Faustproblem, der seelische noch der kosmische Sinn Fausts und Mephistos in der Handlung ihren Charakteren wieder wach geworden. Hier und nur hier wird bloß Goethes Lebensweisheit in das Faustmysterium eingetüft, so das ursprüngliche Faustdrama selbst im Sinn und fast wieder im ersten Teils abgeschlossen. Der fünfte Akt des zweiten Teils kommt weiteres (vom Faustdrama, nicht von der Lebensdichtung aus) hinzugefügt an den ersten Teil angeschlossen, der erste bis vierte Akt beinhaltet werden, ohne daß man die Lösung des Faustproblems als volleständiger empfände. Nur hier sind die Menschen und Schicksale noch sam aus denen der Urfaust konzipiert wurde. Denn Wagner ist im Teil nur Hilfskonstruktion, um dem Homunkulus-entfall im zweiten drama zu verhelfen, und die Schulerzene ist nur eine Einlage zur Nutzung des gelegenen trüherigen Motivs, um Goethes Stellung zu den Altersgegensätzen zu bezeugen. Alle Gestalten des zweiten Teils Faust und Mephisto sind bloße Allegorien, um Weltarten, unab vom Faustproblem, aus Goethes Bildung zu verkörpern, auszustatten zuspriechen.

Hölle und Himmel sind nicht, wie die romantische oder klassisch-schattige Kaisertoh oder Arkadien, Elemente der Weltverdinglichung sondern (schon im Prolog) das Urteil über den Wert dieses Laufbaus Anerkennung oder Verweitung der Welt die er geworden ist und bens wodurch er es geworden ist. Die eigentliche Laufhandlung geht mit dem Tod des Faust, und die Szenen in der Hölle und im Himmel nicht mehr von seinem Streben, sondern vom Sinn dieses Strebens sind nur zu allegorischen Bildern ausgeweitet das Gericht, das Nein. Ja das der erste Teil in die zwei Schlusszette preßt wie ist gerichtet gerettet. Wollte Goethe den Faust als Mysterium beschließen, wie gelegt war, so müßte er wohl oder übel einen Raum oberhalb der wirklichkeit, außerhalb des Lebens schaffen von dem aus der kon-

oder metaphysische Blick auf Faust geworfen werden konnte: einfache Stimmen aus der Höhe oder Tiefe wie bei dem ersten Teil konnten für den zweiten nicht mehr genügen, weder der Idee des Werks nach, welches sich um Welt, nicht mehr um Ich drehte, noch dem Altersbedürfnis Goethes nach, welches Raum heischte. Denn im ersten Teil vollzieht sich auch das Ja und das Nein als Seelenzustand Fausts, und die Stimmen am Schluß sind Stimmen seines Innern, sind Ich, nicht Welt, so gut wie Gretchens böser Geist. Der alte Goethe verlangt selbst von den Werturteilen die Verlautmachung, und der zweite Teil, der ganz auf die objektive Welt-werdung, nicht nur auf das All-treiben, sondern auf die Verwirklichung Fausts den Nachdruck legte, konnte weder mit einem Gemütszustand noch mit einer epilogattigen „Moral“ schließen, ganz abgesehen davon daß das Urteil über den toten Faust nicht in seine Seele hinein, auch nicht aus seiner Seele herausprojiziert werden konnte. Die urteilsprechende Instanz mußte versichtbar werden, d. h. in und mit ihrem über- oder außer-weltlichen Raum, ihrem moralischen Bereich, ihrem Reich der Werte dargestellt werden. Schon als Schauspiel forderte das Mysterium daß auch das geistige Geschehen seine Szene habe, sich abspiele, und das Urteil über Faust ist geistiges Geschehen.

Die christliche Mythologie hatte das Reich der Werte bis ins Kleinste als sinnlichen Schauplatz, als Raum ausgestattet. Himmel und Hölle, wie sie vom Christentum überliefert, von dem größten christlichen Dichter unabweichlich vergegenwärtigt waren, in den alten Mysterien als zwei feindliche Mächte gegeben waren, boten also für Goethe ohne weiteres den Schauplatz für das Reich der Werte den er brauchte. Goethes Himmel, zu dem ihm Dantes Bildkraft die Umrisse bot, zeigt die stufenweise gesteigerten Wirkungen der göttlichen Liebe, an Medien in denen sie ihr eines unteilbares Licht bricht, von den Teufeln bis zu den Engeln, von den dumpten Kindern bis zu den eingeweihten Heiligen, von den sinnlichen Sündern bis zu den geistigen Suchern. Das Urteil über die Menschen, also auch über Faust, wird gesprochen von der Gottheit, die hier nicht als Allweisheit oder Allmacht sondern als All-liebe erscheint, und es vollzieht sich in verschiedenen Graden der Durchdringung, der Anziehung. Diese Durchdringung hat sich schon im irdischen Dasein als größerer oder geringerer Drang ins Höhere, Weitere, Hellere bekundet. Fausts Streben nach dem Unbedingten, nach dem Göttlichen (einerlei wie er ihm genugzutun glaubte) und Gretchens Hingabe an Faust sind beides schon Wirkungen, Formen und Zeichen dieser alldurchdringenden, von Materie getrübten, aber nicht erstickten Liebeskraft (wie das Gebet, das Betenkönnen selbst schon Zei-

chen der Gnade) vergängliche und unzulängliche Gleichnisse des Sinns erst jenseits der Erdentrübung, im Himmel rein ausgesprochen wird ihr Urteil. Fausts Streben und Gretchen's Hingabe sind schon auf Gewähr und Zeugnisse der Erlösung, nämlich ihrer Füllung mit göttlicher Liebe, und nach Goethes Glaube ist ja Streben und Hingabe — wie immer irdisch getrübt, bedingt, beschwert — schon göttlicher Art, wie *Weg zur Gnade*, auch *Weg der Gnade*. Bloß die dichterische Allegorie legt das zeitliche Erdenleben und das ewige Urteil darüber räumlich zeitlich auseinander, da sie das übersinnliche Mysterium nur in sinnlichen Gleichnissen aussprechen kann, sich der Formen von Raum und Zeit dienen muß, als Nacheinander und Nebeneinander dem Menschen muß was in Gott raum- und zeitloses Ineinander wirkender Kraft erhalten schon beim Westöstlichen Divan gezeigt was die Mythen der zentralen Religionen für den alten Goethe bedeuteten und wie er gelangte sie zu benutzen.

Bloß endliches, annäherndes, unzulängliches Gleichnis ist es auch, Goethe die allanziehende alldurchdringende göttliche-geistige Liebe das Ewig-Weibliche nennt. Er hat damit das empfangende, aufnehmende, erlösende Weltprinzip gemeint welches dem bindenden, zerlegenden, plastischen, schaffenden als der andere Pol aller Seins entgegengesetzt ist, und sich für den Mann überhaupt (und für den Plastiker Goethe besondere) am eindringlichsten kundgibt in der Sehnsucht und Liebe Weib; diese ist nur menschliches Zeichen für ein kosmisches Prinzip. Gegenpol dieses Ewig-Weiblichen als der anziehenden, erlösenden Kraft ist als schaffende ebenfalls im Faust geprägten Eros, der alles begierig ist. Aber Eros ist nicht der Erlöser sondern der Schöpfer, als solcher Bau- und Gestalter, Grenzer... Eros herrscht im Reich der Leib-Wirklichkeit und daher im Himmel nichts zu suchen, welcher das Reich der Weite unfehlbar reinen Seelentrich das Goethe am Schluß über der Welt des Wohlts wird das Urteil über den Fausts Wirklichkeit immanenten gesprochen von der ewig-weiblichen Liebe, von der Caritas, von der Madonna.

Das „Himanzichen“ ist die Form des Urteils über Faust. Fausts Wirklichkeit, der Vorgang des ganzen Faustdramas war aber bisher nur die Darstellung dieses Himangezogen-werdens, also das vergangene Gleichnis des unvergänglichen d. h. ewig zeitlosen Zustands den in Schlußszene im Himmel vorführt, die Erlösung Fausts. Sein Leben als Irren, Suchen, Allestreben und Weltwerdung selbst der Erlösungspraktik im Himmel als Erlösungsergebnis gezeigt wird. Sein Leben wird

Wirklichkeit die im Himmel als ein Wert offenbart wird . . wie im Divan die Wirklichkeit der Hafis- und Suleika-bücher als Wert im Buch des Paradieses abermals erscheint.

Dass die Erlösung Fausts durch das Ewig Weibliche, durch die All-liebe erfolgt, ist in der Fausthandlung, ja im Faustproblem selbst nicht angelegt, widerspricht der Haltung und Gesinnung des titanischen und prometheischen Menschen, ist keine immanente Lösung des Strebens und Werdens, und biegt sogar den Sinn des Prologs im Himmel um. Man hätte erwartet daß Gott Vater, der Weltschöpfer und Weltrichter, das Urteil über die schöpferische Seele fällen würde. Das Ewig Weibliche, mag es in Goethes Gesamtleben eine der großen Potenzen sein, kommt im Faust einigermaßen ex machina. Zwar theologisch lässt sich begründen daß nicht Gott Vater selbst Faust im Himmel empfängt: Fausts Aufnahme im Himmel sollte ja eine Erlösung darstellen, und Erlösung ist nicht mehr Gott Vaters Amt, sondern das der Göttlichen Liebe, welche in seinem Sohn und dessen Kreis verwirklicht wird.

Das Ewig Weibliche gilt aber ursprünglich gar nicht der Erlösung Fausts, der strebenden Titanen, sondern der Erlösung Gretchens, der liebenden Sundetin. Nur Goethes Tendenz das gesamte Werk abzurunden und auch den ersten Teil noch nachträglich versöhnend zu enden, die tragische Dissonanz von Gretchens Untergang, von Fausts ungesühnter Schuld, zugleich mit der Dissonanz von Fausts Streben aufzulösen, den Urfaust, die Gretchen-tragödie, und den zweiten Teil, die Fausttragödie, gemeinsam zu krönen, — nur dieser mehr gedachte als gewachsene Abschluß führt auch Faust mit Gretchen und durch Gretchen in die Arme der ewig weiblichen Erlösung, der Madonna. Dass für Gretchens Fehl die Madonna und nicht der Weltenschöpfer zuständig ist leuchtet ohne weiteres ein. Auch hat es einen tiefen Sinn daß die einzige wirkliche Schuld, der einzige Fall (nicht nur Wahn) Fausts, die Opferung Gretchens, in seiner Erlösung noch einmal ausdrücklich mit aufgehoben, das Grundmotiv des Urfaust im Schlusschor wiederangeschlagen wird. So hat Goethe die ihm gedanklich notwendige Erlösung Gretchens, deren einzig gemäße Form der Empfang durch göttliche Liebe, das Ewig-Weibliche, die Madonna war, mit übernommen für Faust, der eigentlich vor eine andere Instanz gehörte, dem aber auch diese nicht geradezu ungemäß war, da man ja die Eine Gottheit fassen möchte als schöpferische Allmacht, als richtende und ordnende Allweisheit oder als erlösende All-liebe. Dass aber Goethe selbst noch eine ausdrückliche begriffsmäßige Motivierung dieser gretchen-artigen Erlösungsform für Faust nötig gefunden hat, zeigt die allzu deiktische, fast als entschuldigende Moral

wirkende Strophe womit die Engel Fausts Unsterbliches emportragen
 Und hat an ihm die Liebe gar
 Von oben teilgenommen.

Die Liebe von oben wird hier als ein Uberschuss*) über das zur Filiale Fausts genügende, ihm selbst immanente Prinzip empfunden und bezeugt. Die Identifikation seines eigenen Gesamtwesens mit der Faustgestalt, wie das Sinnbild Goethes unter dem Aspekt des Ewig-Strebenden war, ihm diese Verwischung und Vermischung des faustischen Erlebensprob am Schluß gestattet haben. Denn Goethe selbst, nicht Faust, war an dem Ewig-Strebenden auch der Ewig-liebende, und so durfte er wenigstens als Bekannter (nicht gerade als Dramatiker) die Rettung Fausts unter Form vollziehen die besser einer Rettung des erotischen Titanen Don angestanden hätte. Diese Transparenz Goethes in der Faustgestalt bei Durchbrechung ist vielleicht der biographische Grund für das Eingreifen der ewigen Liebe; der dramatisch-künstlerische Grund bleibt das Bedürfnis nach Rettung Gretschens und gemeinsamem Schlusseinklang, nach Wiedereingang aller Motive.

Die Einheit der Faustdichtung ist die Einheit von Goethes Person durch den Helden, und die Einheit eines philosophischen Gedankens durch die verknüpfende Handlung bezeichnet wird, nicht eines künstlerischen Gedankens der die unmittelbare Verkörperung eines Erlebniswerts und dieses Erlebnis versprachlichte. Der zweite Teil hat keinen heilichen Sprachstil, wie er dort wächst wo der Gedanke des Werks Bild und Sprache, als Kunstdom entsteht, nicht erst sich Bilder zu seiner Verkörperung sucht oder erinnert. Der Urfaust und der erste Teil entspringen einem Kunstgedanken der ihren Ursprung, ihr Wachstum und Gliederung durchwirkt, reich und nachhaltig genug um dem schöpferischen Keim durch langjährige Ausfaltung die beginnliche Lebenskraft in Bild und Sprache zu sichern. Nach der Vollendung des ersten Teils stand der Kunsgedanke von Goethes Faust losgelöst vor ihm, als Faustidee jetzt erst kommt der Begriff, den philosophischen Gedanken des Werks verschließen, das ihn bis dahin lebendig künstlerisch erfüllt und besessen hat. Der ursprüngliche Sinn des Faust, den er nur lebte und formte, erstarrt seinem Bewußtsein zum philosophischen Gehalt, das Sinnbild seines Lebens zur Allegorie seines Lebens, und an dieser Allegorie, die ihm ein unentbehrliches Gleichnis geworden war, dichtete er, mit dem Wissen um ihre Geschäftigkeit weiter, wie er früher aus dem Sinnbild heraus, ja wie das S

*) Freilich nicht unkatholisch (als ein Gnadenabsatz) aber sehr ungoethisch und faustisch

bild sich aus ihm gedichtet hatte. Das heißt nicht daß es im zweiten Teil keinen Kunstgedanken gebe: nur die Einheit, die durch die Fausthandlung als das Gleichnis Goethischen Lebens hergestellt wird, ist philosophisch, nicht künstlerisch, ist gewollt, nicht gewachsen. Dagegen sind die einzelnen Teile, welche zur Fausthandlung verknüpft werden, vielfach selbständige, in sich abgeschlossene künstlerische Gedanken, und nur ihr Bezug auf die Faust-idee ist philosophisch. Z. B. ist die klassische Walpurgisnacht an sich der künstlerische Niederschlag eines bestimmten Lebensverhältnisses zum antiken Mythus, und nur als „Welt“ Fausts bedeutet sie nachträglich noch etwas jenseits ihrer Entstehung. So hat Goethe mehrere Sondererlebnisse mit eignem Entstehungsklima und daher eignen Ausdrucksgesetzen nachträglich denkerisch auf Faust bezogen, und diese Beziehung genügte nicht, um die Stileinheit herzustellen: denn diese kommt aus der ursprünglichen Einheit, nicht aus der nachträglichen Verknüpfung der ausgedrückten Gehaltmassen.

Der erste Teil, so weit er greift, so mannigfaltigen Stoff er in die Schwungung seiner Sprache hereinzieht, hat ein einheitliches Gesetz dieser Schwungung, und von den Fleggeleien der trunkenen Studenten bis zu dem Glaubensbekennnis der Gartenszene ist es dieselbe Art, seelische Wallung in optische Eindrücke, optische Eindrücke in Wortfall und Wortgefüge umzu setzen müssen die Wallungen, die Eindrücke und die Tonfälle selbst weltenweit verschieden sein. Im zweiten Teil sind die Distanzen zwischen Gefühl und Auge, zwischen Gedanke und Auge, zwischen Gefühl und Gedanke bei den einzelnen Szenen verschieden: nicht nur die Gegenstände, sondern die Arten sie zu zeigen, ihre Versprachlichung. Stil wird nicht von Stoffen sondern von Scharten bestimmt:

Sind auch der Dinge Formen abertausend
Ist dir nur Eine, Meine, sie zu künden

und nicht die größere Buntheit der Stoffe, sondern die ungleichmäßigen Scharten verhindern die Stil-, die Spracheinheit im zweiten Teil des Faust. Im ganzen ersten Teil, mit Ausnahme der rudimentären Prosa-szene, geht die Sprachwerdung aus von einer gefühlsmäßigen Wallung die sich entweder im sichtbaren Raum derb, innig, ungestüm oder gelassen entlädt, sich in die geschauten Gegenstände, Landschaften und Weiten einläßt oder in ihnen ausbreitet oder am Gedanken bricht und erstarrt. Das letztere bestimmt z. B. fast überall die Diktion des Mephistopheles im ersten Teil .. aber auch Mephisto ist seiner sprachlichen Herkunft nach ein augenblicklich erregter Unzuhör-mensch, der es nur nicht wahr haben kann, der seine Wallungen reflektiert, kritisiert, glossiert. Seine Herkunft aus Goethes Wesen

kann auch er nicht verleugnen, und seine dramatische Bedeutung wird in seiner Sprache laut: der gedanklich gebrochenen (reflektierten) Sprache eines Cholerikers.

Die Mannigfaltigkeit der Töne die in den rhythmisch gegliederten Vers des ersten Teils gebannt sind ergibt sich einmal aus der Mannigkeit des optischen Materials wobei sich die Wallungen ergießen in ihre Tempi wie ihre Weite bestimmt: ob Auerbachs Keller, ob die väter Hausrat vollgestopfte Studierstube, Gretchens Gärten oder die Landschaft, ob die Hexenküche oder die Himmelwölbung der Spiegel einer Erregung ist, ob sie bei ihrem Heraustreten aus dem Ich, bei „Außer“ung zuerst an Wänden oder an Wolken, an Instrumente Sternen anstoßt und sich verbildlicht, verkörperlt; davon hängen, ihrer ursprünglichen Stärke und Stoffkraft, ihre Raschheit und ihre einschwingungsweiten ab. Diese wiederum muß sie für das Ohr erträglich auf Grund des Klangmaterials der betreffenden Sprache, zu welcher auch deren konstante oder variable prosodischen Bedingungen gehören. Goethe hat im ersten Teil des Faust die deutsche Sprache durch die seiner überströmenden Seele, die Breite und die Mannigfaltigkeit östlichen Räume worin sie sich äußerte: durch die neue Stärke, die Weite und die neue Beweglichkeit ihrer Schwingung unermüdbar erhobt, derart daß neue Klangmassen von ihm erst entdeckt, die prosodisch zumal die Reimbedingungen innerhalb derten sie bisher waltete aufgeschienen. Was seine Lyrik für den deutschen Ausdruck des einzelnen mits geleistet hatte das ist im Faust für die dramatisch-dialogische Wirkung der bewegten Seele im bildhaft gegliederten Raum vollbracht. Lautwerbung der Seele durch bewegte Anschauungen unmittelbar vor der Welt oder vermittelt durch gebardete Gestalten – der Durchbruch der Seele zur sichtbaren Welt ohne intellektuelle Zwischenglieder, die Werbung der Welt, und dadurch die Welt-Werbung der Seele ohne den Weg über die Geist- oder gar bloße Begriffswerbung. Mit seiner Lyrik dem ersten Teil des Faust hat Goethe für Deutschland getan, was Dante sein Neues für Italien mit den Worten bekundet:

Ein solcher bin ich daß, derweile
Die Liebe haucht, ich klinge . .

Der lyrische Durchbruch des unmittelbaren Lebens zur Sprache, dethes Lyrik zugleich erwingt und darstellt, hat sein einziges und zugleich fassendes dramatisches Denkmal in der Bildlichkeit, in der Rhythmisik und in der Melodik des ersten Faust.

Der grundsätzliche Unterschied zwischen der Sprache des ersten

und der des zweiten ist: daß Goethe im letzteren nicht mehr als Sprachschöpfer sondern als Sprachmeister, d.h. als Besitzer und bewusster Anwender der dichterischen, freilich von ihm selbst erschaffenen Ausdrucksmittel redet. Nicht mehr die Sprachwerdung des Lebens selber sondern die bewußte Verwendung des bereits sprachgewordenen zu malerischen, lehrhaften oder sogar musikalischen Zwecken, nicht seine Auswirkung aus Seele und Geist, sondern seine gesonderten, oft berechen baren Wirkungen auf den Geist. Der einheitliche Lyrismus der sich aus Goethes Lebensmitte in den näheren oder ferneren Raum ausbreitete, ihn erschaffend oder verwandelnd, ist im zweiten fast durchgehends, selbst in den lyrischen Einlagen, ersetzt durch eine vom Geist, vom Bewußtsein zwar nicht gemachte, aber kontrollierte, reflektierte Diktion. Die gefühlsmäßig entstehenden Rhythmen werden in eine vom Geist vorgezeichnete Metrik, die sich aufdrängenden Bilder in die vom Geist nach malerischen oder architektonischen Gründen vorgezeichneten Räume eingeordnet, das Klangmaterial wird mit musikalischen Absichten und Kenntnissen verteilt. Besonders die Schlußszenen bieten dafür Beispiele. Was über die Sprachgebung der Pandora und die des Westöstlichen Divans gesagt ist gilt auch für den Faust II: nur der Umfang des Raums, der technischen Mittel und des Anschauungsmaterials ist noch größer, die Polyphonic bewußter und reicher . . . aber im zweiten Teil findet sich kaum ein sprachschöpferischer Urton aus der noch unbewachten Seelenfülle wie sie im ersten Teil vom ersten bis zum letzten Verse Fausts laut wird — ausgenommen vielleicht die Lynkeuslieder, die Elfenlieder am Eingang oder der Schlußchor der klassischen Walpurgisnacht. Denn überall ist im Faust II der Plan, der auszufüllende Raum, schon vor den Bildern da, die Metren oder Strophenformen schon vor den Tonfällen, die vom Bewußtsein gegebenen Motivumrisse vor ihrer durch das Leben zu spendenden Auffüllung . . . und all diese Metren, Räume, Motive entstammten wiederum nicht einer Grundspannung des Goethischen Herzens, welche sich dann durch alle Zonen seines Wesens in wechselnden Tempi und Wellen weitergeleitet hätte, sondern bereits verschiedenen, getrennten und trennbaren, in sich abgeschlossenen Bezirken und Schichten seines Geistes, woraus er sie nach einzelnen Bedürfnissen oder Anlässen holte und nutzte.

Praktische Weltweisheit, wissenschaftliche Aperçus, metaphysische Erleuchtung, künstlerische Schaufreude, leidenschaftliche Sehnsucht, dekorativer Spieltrieb, idyllisches Behagen, landschaftliche Stimmung usw. — all diese Goethischen Lebensmomente waren jetzt auseinander getreten und hatten ihre eigenen Räume und Wirkungsarten, und für den Ausdruck jeder Wirkungsart kannte Goethe die notwendigen Stilmittel. All diese Mo-

mente wurden im Faust II reihenweise verbunden, nachträglich aufeinander abgestimmt, die verschiedenen Lebensbilder mehr auf den Faust bezogen, um ihn gruppiert, als aus ihm entwickelt.

Wie die Faustidee, als Geburt und Leib mit dem ersten Teil gegeben für Goethe beim zweiten Teil zum bewußten zusammenfassenden Gedanken verdünnt, zum Faust-Raum ausgeweitet wurde worin er seine einzigen Lebensbilder unterbringen konnte, so wurde auch die Sprache beim zweiten Teil aus dem räume-, bilder- und töneschaffenden Akt das Arsenat der schon bereiten Räume, Bilder und Töne. Aus seiner eignen Faust holte Goethe sich nachträglich die Faustidee auf die er seine Einzelheiten wieder bezog „aus dem Expansions-akt seines eigenen Lebens entstand hier die Welt in der er wiederum seine lebendigen Schätze mit geistiger Oberblick verteilt“ „aus der unwillkürlichen Lautweiterung seines Werkes entstand das Sprachmaterial das er nachher mit bewußter Kunst zum Ausdruck bringt“ „aus dem Ausdruck seines Ich oder zur Verzierung seiner Welt verwendete“. Hierin ist der Faust das Gleichnis für die Weltweiterung von Goethes Werk. Die faustische Fülle war Weite geworden, aber freilich dadurch daß sein Drang Bild, aber freilich dadurch starrer, seine Gilut Helle, aber freilich dadurch kühler, und so steht Goethes größtes Werk am Schluss seines Lebens da als das Bild seiner Vollendung, die doch zugleich ein Verlust ist. Hier schließt sich im Bilde sein Dasein, das mit dem Streben nach Unendlichkeit anhob und mit dem Verzicht auf Unendlichkeit sich endlich vollendete. Wie der Kreis als bewegte Linie das Gleichnis der Unendlichkeit, als ruhende Figur das Gleichnis der in sich geschlossenen Endlichkeit selbst ist, so gibt dies in sich zurückkehrende Welt das Gleichnis von Goethes Leben, der unendlichen Bewegung, und von Goethes Gestalt, die ruhigen nach innen gefüllten, nach außen abschließenden, d. h. entsagenden Vollendung: all sein Drängen, all sein Ringen als ewige Ruh in Gott, Herrn dem die Bewegung Bild, das Bild Gleichnis der Bewegung ist.

REGISTER

REGISTER

I. PERSONEN

hatz 36.
hylus 17. 386. 505. 583. 597.
ander 17. 33. 252. 320. 337. 403. 541. 764.
ri 428.
us 442.
biales 251.
die, Herzogin 256. 279. 582.
ére 694.
m 35.
ontus 478.
st 19. 77. 294. 438. 448.
ophanes 493.
oteles 308. 463.
lt 542.
m s. Bettina
astinus 40. 43. 612. 618. 628.

ac 24. 345. 556. 695.
dow 218. 624.
hoven 252. 546 ff. 700.
tch 77.
nger 693 f.
on 264.
hard von Weimar 604.
er 30.
na 32. 38. 39. 544 ff. 549. 577. 642.
arch 251. 274. 622. 732.
accio 489.
nstedt 686.
mer 216.
ne, Frau 624
216. 218.
tano s. Bettina
tano, Clemens 252.
„ Maximiliane 544.
n s. Friederike
kes 61.
o 80. 532.
us 95. 110. 122. 173. 309. 477. 540.
kle 407.
chner, G. 122
s Lotte
van 338.
lhardt 382. 616.
gri 209. 218.
on 34. 46. 434. 438. 447. 483. 541. 697 ff.
3. 728. 773. 777.

Caesar 3. 17. 145. 252. 309. 403. 477. 539 f. 628.
Cagliostro 55. 387. 390.
Calderon 688. 689 ff. 703.
Campanella 490.
Carlyle 698. 701 f.
Cato 173.
Catull 448.
Cellini 621. 628. 634 f. 704.
Cervantes 19. 152 f. 338.
Chardin 637.
Chateaubriand 537.
Christiane 194. 422 ff. 439. 448. 509. 642.
Christus 111. 222. 542.
Corneille 108. 687.
Cuvier 413 f.

Dannecker 531.
Dante 18. 19. 23 ff. 50. 93. 94. 99. 101. 102.
160. 162. 176. 395. 435. 442. 506. 532.
579. 683. 688 ff. 703. 749. 777. 779. 784.
David (Maler) 428.
Defoe 35.
Delacroix 695.
Descartes 414. 480.
Dickens 560.
Diderot 630. 633 f. 636. 704.
Diez 637.
Dilthey 411.
Domenico Feti 91.
Dostojewsky 556. 560.
Oschaleddin 641.
Dürer 110. 155. 385.

Eckermann 38. 388. 744 ff.
Erasmus 470.
Erwin von Steinbach 110.
Euripides 308 f. 315. 317 f. 386. 448. 505 f.
Everdingen 367.

Fahlmer, Johanna 213.
Fénelon 35.
Fernow 577.
Fichte 532. 732.
Filangieri 390.
Franz, Kaiser 548.
Freiligrath 432.
Friederike 58. 97. 123. 140 ff. 193. 200. 234.
235. 255. 273. 275. 276. 279. 334. 391.
392. 571. 610 f. 613. 626.

- Friedrich der Große 54, 60, 172, 251, 403.
511, 596, 607, 618, 622.
- Galilei 414.
- Gärtner 73.
- Gautier 382.
- Gellert 37, 56, 57, 73, 614, 617, 624.
- Geoffroy de Saint-Hilaire 413f.
- George 25, 176, 442, 686f, 706.
- Gerning 33.
- Gerstenberg 209.
- Gessner 77.
- Goethes Mutter 31, 38, 51ff, 213, 422, 544.
- Goethes Schwester 31, 38, 52, 53, 56.
- Goethes Vater 31, 51ff.
- Goetz von Berlichingen 123, 129.
- Gottsched 36, 37, 60, 614, 617, 624.
- Goué 623.
- Grabbe 122.
- Gretchen (Frankfurt) 47, 49, 626.
- Grillparzer 692.
- Grimmelshausen 338.
- Grotius 532.
- Günther 59, 617.
- Hackert 388.
- Hafis 639, 641ff, 690, 703.
- Hagedorn 63.
- Haller 37, 59, 60, 61.
- Hamann 214, 254, 617.
- Hamilton 393.
- Hammer-Purgstall 637, 641.
- Hans Sachs v. Sachsen
- Hasenkamp 218.
- Hebbel 122, 303.
- Hegel 266, 267, 268, 379, 411, 732.
- Heine 701.
- Heinse 211, 217, 293, 418, 478, 511.
- Herder 84, 88ff, 94ff, 104, 105, 106, 109, 113,
120, 122, 123, 124, 125, 128f, 133, 137f,
187, 197, 198, 201, 211ff, 215, 220, 234f,
238f, 253, 276, 281, 411, 412, 460, 462f,
477, 478, 482f, 511, 523, 603, 607, 610f,
613f, 617f, 624, 682, 696, 706.
- Herodot 604.
- Herzlieb, Minna 276, 346, 550, 571, 577, 578.
- Hesse 340.
- Hölderlin 8, 22, 160, 252, 327, 437, 451.
- Homer 86, 89, 92, 93, 95f, 97, 99, 306, 356,
393f, 427, 435, 461, 484, 498, 500f, 673,
703, 722.
- Horaz 93, 94, 458, 493.
- Hugo, Victor 432, 694f, 702, 703.
- Humboldt, W. 720.
- Jacobi, Geschwister 214f, 216, 217,
220, 478f, 511.
- Jagemann (Maler) 251.
- Ibsen 73, 553, 556.
- Jean Paul 22, 350, 429, 554, 576, 603.
- Jerusalem 165, 173f.
- Illand 486.
- Jovel II 467.
- Jung-Stilling 625.
- Kalidasa 685.
- Kanitz 36, 617.
- Kant 264, 267, 280, 281, 465, 479f.
- Karl August 234ff, 237, 255ff, 272,
477, 482f, 525, 532, 533, 538, 603.
- Karl der Große 231.
- Kaufmann 624.
- Kaufmann, Angelika 388, 389.
- Kayser 389.
- Krebs 701.
- Keller 340, 345.
- Keppler 414, 532.
- Kleinjogg 218.
- Kleist, Ewald 61.
- Kleist, Heinrich 327, 542, 698, 700.
- Klettenberg, Susanne 81, 86, 213.
- Klinger 211, 213, 215, 217, 218, 624.
- Klopstock 22, 59, 60, 61ff, 63ff, 77,
104, 110, 113ff, 173, 209, 213f,
437, 470, 478, 614, 617, 624.
- Knebel 217, 477.
- Kniep 389.
- Kolbe 252.
- Körner, Th. 543.
- Labruyère 70, 221.
- Lampecht 407.
- Lavater 157, 189, 210, 213, 218,
234, 261, 479, 614, 624.
- Leibniz 414.
- Lenbach 274.
- Lenz 211, 213, 215, 218, 219, 479.
- Leopardi 703.
- Lesage 338.
- Lessing 60, 89, 90f, 125ff, 128, 131,
308, 319, 341, 451, 462f, 478, 61.
- Leuchting 157, 624.
- Levetzow, Ulrike 276, 642f, 707f.

Lili 193. 197ff. 209. 234. 235. 239. 255. 275.
276. 279. 392. 626.
Lingg 294.
Leonardo 370. 535.
Livius 604.
Locke 414.
Lope de Vega 692.
Lotte 13. 183. 193. 200. 255. 275. 276. 279.
326. 626.
Luden 404.
Ludwig XIV. 340.
Lukrez 381.
Luther 40. 43. 80. 90. 105. 108. 123. 313. 687.
705. 732. 746.

Mailänderin, die 387. 391ff.
Manso 326.
Mantegna 370. 535.
Manzoni 702f. 705.
Marco Polo 637.
Marlowe 130.
Martial 453. 578.
Marx 407.
May (Maler) 251.
Mendelssohn, M. 88.
Merck 211f. 220. 361. 624.
Metimée 694. 695.
Meyer, H. 373. 385. 388f. 403. 477.
Michelangelo 251. 369. 385.
Mickiewicz 702.
Mieding 530.
Milton 77. 532. 777.
Mirabeau 402.
Molière 73. 75. 108. 556. 703.
Mommesen 305. 629.
Montaigne 687.
Moore 701.
Moritz 389. 395.
Morus 490.
Mozart 252.
Müller, Johannes von 537. 619.
Müller, Kanzler 10. 12. 388. 536.
Müller, Maler 211.
Muratori 326.

Nagel, Lotte 196.
Napoleon 3. 33. 55. 57. 145. 174. 257. 402.
403. 483. 485. 536ff. 582. 628. 647. 698.
700. 728.
Neit 380.
Neumann, Christiane 447.
Newton 264. 414ff.

Niebuhr 403. 404.
Nietzsche 112. 226. 264. 306. 665. 686. 706.
Nikolai 153.
Novalis 22. 336. 732.

Oehlenschläger 702.
Oeser 81f. 83. 84. 617. 624.
Oeser, Friederike 60. 84.
Opitz 36. 60. 61. 462.
Orpheus 675.
Ossian 94. 95f. 108. 110. 618.
Ovid 91.

Palladio 374.
Paracelsus 86. 92. 110. 130. 769.
Pascal 532.
Passavant 216.
Pater 382.
Paulus 40.
Percy 93.
Petrarca 19. 93. 442. 577f. 579. 687.
Pindar 93. 104. 105. 108. 110. 113f. 119ff. 306.
442. 447f. 600f.
Platen 22. 653.
Plato 17. 50. 58. 263. 480. 488. 490. 507. 532.
590f. 648. 716. 717. 728.
Pompejus 122.
Properz 448. 578. 639.

Rabelais 19. 338. 490.
Racine 340.
Raffael 252. 369. 373. 384. 385.
Raimund 256.
Ranke 305. 410. 604. 613. 616.
Rauch 251.
Rembrandt 385.
Richardson 337.
Richelieu 622.
Richter s. Jean Paul.
Kiemer 388.
Roos 368.
Rousseau 43. 109. 167. 179f. 204. 214. 280.
281. 338. 350. 612. 618. 622. 628.
Rückert 653. 666. 686.

Saadi 641.
Sachs 110. 123. 154f.
Saint-Germain 55.
Saint-Simon 621. 628.
Scarron 338. 339.
Scharnhorst 552.
Schelling 268. 379. 532.

- Schiller 12, 80, 122, 147, 150, 191, 258, 261
 276, 305, 310, 319, 321, 336, 341, 379, 421,
 425, 447, 453, 458, 460ff., 462, 464, 466, 467,
 473, 475ff., 489, 491ff., 503, 509, 511, 520, 521,
 525ff., 567, 580, 609, 629, 693, 697, 716.
 Schlegel, A. W. 682ff., 688, 693, 705.
 Schlegel, F. 578, 682ff., 688.
 Schlosser 216.
 Schmidt-Werneuchen 429.
 Schonemann v. Lili.
 Schonkopf, Kathchen 626.
 Schopenhauer 267, 313.
 Schopflin 611, 624.
 Schulbarth 381.
 Schukowsky 702.
 Scott 600, 666ff., 701, 702f.
 Serassi 327, 328.
 Shaftesbury 130.
 Shakespeare 2, 19, 25ff., 45, 81ff., 86, 89, 92,
 93, 94ff., 99, 130, 161, 170ff., 185, 188ff., 191,
 199ff., 225, 226ff., 233, 232ff., 257, 260, 261,
 262, 276, 288, 294, 292, 293, 295, 297ff.,
 300, 319, 340, 342, 344, 361, 378, 382, 412,
 426, 505ff., 533ff., 536ff., 544, 553, 596, 601,
 602, 618, 629, 683, 687, 688, 689ff., 696,
 703, 711, 722, 749, 763.
 Shelley 532, 701.
 Sophokles 91, 321, 333, 356, 369ff., 387, 393,
 703.
 Spinosa 89, 166, 176, 203, 266, 267ff., 272
 289, 414, 429, 450, 615, 623.
 Stael 693f.
 Stapfer 694.
 Stellens 329.
 Stein, Charlotte v. 12, 156, 192, 234ff., 247
 249, 245, 255, 269, 270ff., 291ff., 295, 300ff.,
 326, 334, 362, 383, 420, 421ff., 453, 505,
 571, 608ff., 612, 644.
 Stein, Freiherr 342.
 Stendhal 382, 675.
 Sterne 129, 338.
 Stieler 231.
 Stollberg, Auguste 197ff., 215.
 Stollberg, C. 214f., 217, 218ff., 220.
 Stollberg, F. 214f., 215ff., 220.
 Sulla 172.
 Swift 421.
 Szymonowka 712.
 Tacitus 624.
 Taine 382.
 Talleyrand 536, 537.
 Tasso 19, 327.
 Tautler 86.
 Théophile 20, 233.
 Thorwaldsen 179.
 Thukydides 14, 1.
 Thibault 448, 518, 639.
 Treck 216, 336.
 Turner 311.
 Frischheim 338.
 Turra 386.
 Uhland 243.
 Vergil 386.
 Voltzante 56, 111, 121, 341, 342,
 348, 352, 375, 376, 377, 378, 379.
 Volk 420, 500ff., 503, 505, 506.
 Vulpinus v. Christiane
 Wagner, H. I. 211, 213, 2.
 Wagner, R. 12, 131, 132.
 Wattmann 34.
 Werner, J. 162.
 Weiland 17, 18, 19, 20, 21, 22,
 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.
 Willmetz, Marianne 121.
 Winkelmann 361, 371, 372,
 373, 375.
 Young 51.
 Ysenburg 24.
 Zarathustra 223.
 Zelter 12, 41, 54.

nden, an 201.
achtung von Schillers Schädel 225. 689.
ung und Umbildung organischer Natur
n 378.
itigam, der 713f.
it von Korinth 418. 500. 504. 508. 511ff.
gergeneral 471. 484ff.

kar 111. 112ff. 121. 129. 131. 169. 176.
8. 298. 394. 403. 539f. 604.
imi 574. 605. 630. 633. 634ff. 702. 704.
6. 715.
nesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten
35.
istliches Trauerspiel 691.
ndine von Villa Bella 132. 146. 148. 149f.
2. 204f. 396.
vigo 132. 161. 298. 392. 683.

er im Wechsel 673.
chtung und Wahrheit 4f. 31. 33. 35. 41f.
ff. 51. 344. 383. 408f. 410. 575f. 602.
3ff. 636.

mont 149. 172. 184ff. 253. 282. 299. 326.
6. 403. 472. 604.
er Einzigsten angehören ... 277f.
ache Nachahmung der Natur usw. 373.
und Alle; 6. 1. 6. 4. 6. 6.
ne auf den Tod des Bruders meines
freunden 71f.
enor 282. 319ff. 394.
lum 114. 259.
grammatisch 677.
og zu Schillers Glocke 482. 528ff. 582.
nenides' Erwachen 20. 483. 585.
teln 428. 438f. 493. 578f. 691. 744.
onig 507f.
in und Elmire 202ff. 299. 396.
hrosyne 428. 440. 446f. 529f.
ge Jude, der 111.

enlehre 374. 377. 410f. 413. 415ff. 528.
st 20. 25. 46. 50. 72. 121ff. 129ff. 161f.
3ff. 184f. 193. 236. 242. 243. 253. 282.
6. 298. 347. 392. 397f. 435. 436. 486. 495.
9f. 509. 520f. (Helena). 561. 568. 570.
7. 584. 586. 597. 598f. (Lynceus) 602.
3. 629. 630. 660. 662. 671. 674. 677. 689.
4. 701. 714. 739. 744. 746. 747ff. (Faust II).
weihgesang 114. 115.
aleddin und Koleila 687.

Fischer 507f.
Fischerin 299.

Ganymed 78. 101. 114ff. 132. 136f. 161. 168.
184. 246. 669. 674.
Gefährliche Wette 734.
Geheimnisse 55. 236. 301. 302f. 448. 517. 676.
Genuß, der wahre 71.
Geschichte meines botanischen Studiums
262.
Geschwister, die 239ff.
Glück der Liebe 59.
Götter, Helden und Wieland 110. 157. 159.
Göttliche, das 246. 280.
Gott und Bajadere 498. 500. 504ff. 680f.
Gott und Welt 656. 671ff.
Götz von Berlichingen 53. 97. 111. 121ff. 129f.
134. 146. 154f. 161f. 172f. 176f. 186ff.
211ff. 236. 282. 289. 296. 306f. 347. 395.
396. 403. 447. 493. 584. 604. 696.
Gränzen der Menschheit 246. 280. 674.
Großkophta 55. 484. 487.
Guten Weiber 743.

Hackert 374. 605. 630. 632f.
Hans Sachsen's poetische Sendung 154. 530.
Hanswurts Hochzeit 151.
Hafnerlieder 314. 351f.
Harzreise im Winter 77. 78. 246ff. 258.
Helena 520f.
Herbstgefühl 101.
Hermann und Dorothea 53. 236. 296f. 347.
428. 471. 498. 500ff. 767.
Hochzeitslied 59.
Hohelied der Liebe 108.
Höllenfahrt Christi, poetische Gedanken
über die 36. 78.

Jahrmarktfest von Plundersweilern 50. 51.
Jery und Bately 299.
Ilmenau 245. 248. 257ff. 482. 530. 532. 651.
Inchriften, Denk- und Sendeblätter 678.
Iphigenie 20. 149. 236. 242. 253. 282. 296f.
299. 301. 304ff. 319ff. 324ff. 335. 362. 389.
391. 393f. 396. 448. 473f. 475. 554. 570.
571. 572f. 595. 765.
Italienische Reise 367. 376. 386f. 630. 637f.
Jude, der Ewige 111.

Kampagne in Frankreich 630. 637f.
Kunst 677.
Künstlers Apotheose 398f.

- Künstlers Erdenwallen 398f.
 Künstlers Morgenlied 151.
 Kunst und Altertum 373.
- Laokoon 293, 370, 371, 535.
 Laune des Verliebten 72ff.
 Leipziger Liederbuch 59, 62ff, 69.
 Leonardo da Vincis Abendmahl 370, 535.
 Lida, an 278.
 Liebhaber, die 71.
 Lila 299.
 Lili's Park 201.
 Logenfeier 679.
- Mahomet (Mahomets Gesang) 111, 112ff.
 121, 134, 136, 149, 151ff., 161, 163, 170,
 176, 184, 298, 394, 445, 683.
 Mahomet (nach Voltaire) 539, 704, 706.
 Mailied 140.
 Mann von fünfzig Jahren 715, 734, 737.
 Mantegnas Triumphzug 310, 535.
 Marchen 490.
 Marienbader Elegie 461, 507, 642, 670, 681
 707ff., 715.
 Metamorphose der Pflanzen 175, 381 (z. auch
 Bildung und Umbildung).
 Metamorphose der Tiere 378, 381 (z. auch
 Bildung und Umbildung).
 Miedlings Tod 530.
 Mignon-Lieder 145, 351ff., 355ff., 375.
 Mitschuldigen, die 22ff., 91, 236.
 Mond, an den (Leipzig) 59, 246.
 Mond, an den (Weimar) 246, 248.
 Muren und Grazien in der Mark 429.
- Nacht, die 59.
 Natur, die 210ff.
 Naturliche Tochter 471ff., 498, 580, 582.
 Nautilus 149, 371ff.
 Neue Melusine 234, 235.
 Neue Paris, der 36.
 Neue Paupias, der 440, 444f.
 Nicht zu weit 734.
 Novelle 741.
- Oden an Behnich 76ff.
 Orphische Urvorte 15, 621, 630ff.
- Palaeophyton und Neotropis 372, 582f., 585.
 Pandora 149, 327, 379ff., 601, 606, 621, 766
 772, 785.
 Parabolisch 677.
 Paria 680f.
 Pater Brey 151, 157, 158, 240, 298.
- Physiognomische Fragmente 189f.
 Physiognomischen Zeichners, Lied
 Pilgernde Lorin, die 734.
 Pilgers Morgenlied 114.
 Poetische Gedanken, s. Hollentähe.
 Prometheus 46, 78, 110, 111, 112ff.,
 132, 134ff., 149, 151, 163, 165f., 167ff.,
 186f., 246, 280, 298, 306f., 394, 396f.,
 691, 693.
 Proemion 671.
 Propylaea 373.
 Proserpina 241f., 306f.
- Rameaux Nette 615, 630, 633ff., 701, 702, 733f.
 Rede zum Shakespeares-Tag 261, 262, 263f.
 Reinecke Fuchs 428, 454, 493f.
 Reise am Rhein, Main und Neckar 637, 638.
 Reise der hohe Megapatraous 454.
 Reise in die Schweiz 630, 631, 638.
 Hochfest in Jüingen 383, 638.
 Komische Elegien 236, 259, 283
 420ff., 431ff., 461, 518, 638, 639
 706.
 Komischer Karneval 283, 638.
 Sammler und die Seinigen 215.
 Satyros 151, 157ff., 160, 295.
 Scherz, List und Rache 298.
 Schillers Schadrl., bei Betrachtu.
 223, 632.
 Schwager Kiron, der 247, 393.
 See, auf dem 161.
 Sestuz et 153ff.
 Schmaucht 183.
 Selige Sehnsucht 264, 644, 669ff.
 Shakespeares-Tag, s. Rede.
 Shakespeare und sein Ende 334.
 Subrates 111, 112f., 113, 119, 132.
 Sonette 440, 577ff., 635, 744.
 Stella 132, 149, 161, 162, 206f., 229.
 Symbolum 679.
- Tagebuch, das 438.
 Lanckor 164, 166.
 Lasso 21, 22, 143, 191, 216, 217.
 226f., 229, 231, 312, 323ff., 340,
 343, 357, 413, 461, 473ff., 477, 488,
 534, 535, 537, 623, 630, 631, 633.
 Trilogie der Freundschaft, s. Mat.
 Elegie.
 Triumph der Empfindsamkeit 240.

- Unbeständigkeit** 59.
Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter 297. 472. 484. 488ff. 498. 713. 743.
Urworte orphisch 15. 671. 675ff.
- Venezianische Epigramme** 439. 451ff. 471. 577. 578. 638.
Vermächtnis 671. 674.
Vermächtnis altpersischen Glaubens 663ff.
Versuch als Vermittler 267. 416f.
Vier Jahreszeiten 457f.
Vogel, die 240. 493.
- Wahlverwandtschaften** 76. 149. 236. 347. 461. 480. 546. 548ff. 605. 616. 629. 715ff. 743f.
- Wanderer, der** 114.
Wanderers Nachtmelde 314.
Wanderers Sturmlied 114. 247. 448.
Warum gabst du uns die tiefen Blicke .. 282ff. 644. 711.
Weissagungen des Bakis 440. 457f. 490.
Weltseele 671ff. 676.
Wenn im Unendlichen dasselbe .. 673f.
Wer ist der Verräter 734.
Werther 13. 20. 27. 47f. 95. 134. 149. 161. 162ff. 193. 209. 211ff. 219. 236. 240. 282. 290. 298. 300. 302. 324f. 336ff. 347. 391. 392. 396. 461. 486. 501. 503. 520. 550f. 574. 576. 581. 584. 594. 603. 669. 692. 707. 712. 716. 752.
Werther, an 712.
Westöstlicher Divan 236. 284. 285. 440. 461. 602. 605. 638ff. 677. 680. 681. 685ff. 705. 739. 750. 754. 780. 781.
Westöstlichen Divan, Noten zum 605. 630. 633. 635ff. 666. 705. 706. 785.
Wiederfinden 644. 669ff. 671ff. 707.
Wiedersehn, das 447. 484.
Wilhelm Meister: Theatralische Sendung: 50. 236. 239. 296. 301. 335ff. 362. 468. 493. 513ff. 566.
 Lehrjahre: 50. 96. 149. 236. 253. 344. 346. 362. 391. 397f. 468. 498f. 513ff. 551f. 554f. 560. 561. 568. 580. 581. 597. 603. 607. 614f. 616. 626. 628. 714ff.
 Wanderjahre: 236. 347. 468. 561. 574f. 576. 586. 616. 714ff. 743. 744ff. 749. 774.
Willkommen und Abschied 140. 245.
Winckelmann 374. 409. 605. 630ff.
Wunderlichen Nachbarskinder, die 715.
Xenien 440. 457f. 498. 655.
 Zahme Xenien 454. 655. 656. 677.
 Zueignung 285ff. 438. 651.
 Zueignung zu Faust 556.